Lunes de Revolución









• *director: guillermo cabrera infante*
• *subdirector: pablo armando fernández*
• *director artístico: raúl martínez*
• *No. 121 septiembre 4 de 1961*

10 ESCRITORES CUBANOS CONVERSAN CON Nathalie SARRAUTE

Calvert Casey, Lisandro Otero, Manuel Díaz Martínez, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, César Leante, Pablo Armando Fernández, Rine Leal, Natalio Galán y Edmundo Desnoes se reunieron una noche en "Lunes de Revolución" para conversar con la novelista francesa Nathalie Sarraute que visita a Cuba para conocer de cerca nuestra Revolución. La autora es considerada como la fundadora de una moderna escuela novelística, "la nueva novela", que comienza con la publicación de su libro "Tropismos" (1939) y que alcanza su justificación teórica en los ensayos de "La era de la sospecha". En esta entrevista Madame Sarraute explica su concepción de la novela, sus impresiones sobre literatura, cine y técnicas literarias, y nos habla de una posible expresión revolucionaria en literatura.

P: Usted habló hace un momento de "Los Cuadernos de Malte", de Rilke. ¿Esta obra ha influído en la suya?

NS: No directamente. Yo no pensé en esos libros durante mi trabajo aunque esta obra me produjo una gran impresión y pienso que inconscientemente haya estado presente. Yo recuerdo ahora que en uno de mis libros he hablado de una calle que podría muy bien haber sido descrita por Rilke.

P: Aquí tengo la revista Literatura Soviética número 7 de este año. Aquí Mijail Kutnetzov dice lo siguiente, hablando de la novela contemporánea: Nathalie Sarraute expone su credo literario con suma precisión y energía: "Las tempestades en un vaso de agua son mi especialidad fundamental".



NS: Esto es un error. En realidad es uno de mis personajes que aparece en una de mis obras. Este personaje en un momento de depresión repite la opinión de otros: que no sabe nada del arte ni comprende nada de la sicología, que es un horrible burgués, el que dice que la especialidad del sobrino son las tempestades en un vaso de agua. Esto no representa mi posición. Mi posición es completamente opuesta. Este es un burgués que se burla de todo lo que yo considero esencial y que llama a esto "tempestades en un vaso de agua". Tomaron una expresión que aparece en un texto como credo literario.

P: ¿Esto quiere decir que en su literatura los personajes hablan por sí mismos y que nunca el autor se expresa a través de ellos?

NS: Eso depende de los personajes. Por ejemplo en **El retrato de un desconocido**, ya el personaje se parece a menudo al autor. Es un personaje que dice **yo** y puede ser identificado como el autor. Porque ese **yo** significa que quiere penetrar en realidades que están más allá. Eso depende de la posición... depende de los personajes.

P: Yo creo que puede ser interesante para nosotros que usted amplíe un poco más el concepto que tiene del aspecto sicológico, en sus novelas.

NS: No me interesa la sicología convencional. Pretendo captar aquellas pequeñas cosas, pequeños incidentes, muchas veces banales que están en el límite de la conciencia y que pueden ser lo más importante.

P: Usted ha escrito un libro que ha titulado "Tropismos". ¿Por qué?

NS: Yo lo llamé Tropismos porque pensaba que sus partes se parecían a uno de esos movimientos insensibles, casi inconscientes, que se parecen un poco al movimiento de las plantas que se vuelven hacia la luz dando vueltas. En mis libros son los seres los que tienen los unos con los otros actitudes de atracción o de repulsión que no están en el nivel de la conciencia clara. Que no se expresan por medio de palabras, ni aun pronunciadas interiormente, y que sin embargo determinan nuestra conducta con los demás. Son movimientos dramáticos que se producen entre los seres con una rapidez extrema. Yo he tratado de recoger estos actos dramáticos y de devolverlos con un ritmo lento, a cámara lenta, y por imágenes que no son imágenes que han aparecido efectivamente en el espíritu de los personajes. Son imáge-

nes que permiten darse cuenta de las sensaciones que han experimentado los personajes cuando estas acciones dramáticas se producían dentro de ellos. Es una especie de ritmo de orden interior, por así llamarlo, porque se trata de una acción que no es un análisis sicológico, no es el análisis de los sentimientos, es una acción en sí misma microscópica.

P: ¿Cuándo fue escrito este libro?

NS: Yo empecé a escribirlo en el año 32 creo.. o al principio del año 33, y terminé en 1937 este libro sobre tropismos, pero no conseguí publicarlo. En francés lo presenté a varios editores que lo rechazaron. Por fin apareció en 1939. Lo escribí muy lentamente porque tenía grandes dudas. Yo no tenía ningún aliento y me preguntaba si el libro correspondía a una realidad universal.

P: ¿Cree usted que "Tropismos es un antecedente de toda la nueva novela?

NS: Parecería presuntuoso decir esto porque en realidad la nueva novela, tal y como es por ejemplo en Robbe-Grillet, no ha seguido en absoluto la influencia de "Tropismos". Lo mismo puede decirse de Claude Simon o de Butor. Es posible que haya tenido influencia sobre algunos escritores la colección de ensayos de la "Era de la Sospecha".

P: ¿Cómo la nueva novela, sin perder su carácter subjetivista, podría reflejar los movimientos sociales de nuestra época? ¿Es decir la épica moderna?

NS: Yo no creo que directamente la nueva novela refleja los cambios sociales. En mis obras hay una descripción casi involuntaria, espontánea, de la burguesía. Porque todo lo que es inauténtico en mis obras pertenece al mundo burgués y los personajes luchan con respecto al medio convencional y aplastante en que se encuentran. Yo no creo que todas las nuevas novelas se ocupan directamente de los problemas sociales. Yo creo que por ejemplo Robbe-Grillet está todavía más que yo de parte del arte puro. El piensa que basta hacer una obra de arte y que esta obra de arte servirá más tarde para satisfacer estéticamente al pueblo, cuando éste haya llegado a una etapa de cultura superior.

P: ¿En qué medida puede ser útil el conocimiento o la aplicación de esas técnicas nuevas para reflejar un conflicto social también, un problema social? ¿Cree usted que esa novela moderna de Francia puede resultar útil para reflejar los problemas sociales, los cambios sociales? ¿Lo cubano, la épica moderna?

NS: En cuanto a esto son ustedes que han hecho una Revolución los que deben hacer esta literatura. Me parece que ustedes tienen más derecho que nosotros, que estamos todavía hundidos en el sistema burgués.

P: ¿Usted cree que con las experiencias de la nueva novela, se puede por ejemplo, llegar entre los escritores a tratar de reflejar los cambios sociales, la epica moderna como se la llama? ¿Qué cree usted?

NS: Yo creo que estos procedimientos y estas técnicas se pueden aplicar a cualquier objeto. Yo no veo por qué no se podría aplicar esto a dos objetos tan diferentes como son las preocupaciones de un esposo celoso o la lucha entre las gentes. Ciertamente se pueden hacer estas trasposiciones en la realidad de Cuba. La novela no se tiene que limitar y puede muy bien reflejar las luchas sociales. Pero creo que mejor ustedes deben crear formas nuevas para captar esta realidad nueva.

P: Anteriormente usted había dicho que estima que, aunque no es el objetivo directo de la nueva novela francesa expresar los cambios sociales, usted por ejemplo, en el caso suyo específico, sí cree que exista algo que se puede acercar a esto, puesto que los personajes de usted viven en un mundo burgués aplastante y buscan un cambio dentro de ese medio. En el caso de Robbe-Grillet, él cree, por ejemplo, que en la obra de arte debe crearse un estado puro y que debe de constituir una satisfacción por sí mismo y mantenerlo en ese estado hasta que llegue un momento determinado en que el pueblo guste de este tipo de obra.

NS: Puedo añadir esto: Que tengo la firme convicción de que las formas que han servido a un escritor para su visión personal no pueden ser cogidas por otros escritores, porque lo que caracteriza a un escritor auténtico es que él tiene una visión personal, que sigue una forma que le es propia. Y yo estoy segura de que en Cuba se encontrarán formas que no son las nuestras, sino las formas propias de cada escritor cubano.

P: En "Tropismos" yo encuentro una crítica de la burguesía francesa. Una crítica abierta.

NS: Sí, yo creo que hay una crítica en todos mis libros. Yo creo que lo inauténtico está representado por la burguesía, sobre todo en mi último libro. No sé si en otra sociedad, cuando la sociedad sea reconstruída en su totalidad, no habrá de nuevo este elemento inauténtico, que proviene de las cosas falsas, de las cosas impuestas, y si en esta sociedad no tendremos también que buscar otra autenticidad, buscar la autenticidad continuamente... Yo creo que el arte es siempre perturbador, y un demixtificador y siempre un revolucionario, y por eso la sociedad se transforma bajo la influencia del arte, como la sociedad en estado de perfección no existe, ni aun la sociedad socialista, es bueno que los artistas tengan siempre por meta el perfeccionamiento de esta sociedad.

P: Usted mencionó varias veces que antes de publicar su primer libro "Tropismos" usted dudaba mucho de su propia obra. Yo quisiera saber si después de la publicación esto se ha modificado. Como usted ha estudiado tan bien los cambios de conciencia, los sutiles cambios de estado de ánimo, ¿ha modificado usted su punto de vista con respecto a su obra, ahora que ha sido publicada?

NS: Yo busco siempre en mis libros tratar de llegar aún más cerca de una realidad determinada, y de libro en libro, siempre espero acercarme más, llegar aún más cerca y llegar a mayores complejidades y a mayores verdades. La aceptación de mi libro no ha cambiado nada. Ahora siento tantas dificultades y tantas dudas o más que antes. Yo no creo que el éxito signifique gran cosa.

P: Usted ha dicho que publicó "Tropismos" en 1939 y no recibió ni una carta, ni aparecieron artículos en los periódicos, etc. Nada, nada. Solamente una carta de Jean Paul Sartre. Después en 1947, en la segunda obra fue poco más o menos la misma cosa.

NS: El libro no tuvo, a pesar de los presagios de Sartre, ningún éxito. El editor vendió el libro como papel viejo. En 1953, cuando escribí "Martereau" tuve un poco más de éxito. Fue mejor acogido.

P: Yo creo que hay cierta relación entre el escritor y el público. Es decir la aceptación popular, cuando se escriben libros que suscitan comentarios. ¿Usted cree que esta relación entre el escritor y el público es muy importante para un escritor, o usted cree por ejemplo que se puede escribir toda una vida sin que el público conozca la obra, sin tener ninguna repercusión?

NS: Yo diría que a menudo esta repercusión es muy peligrosa para el escritor, y que lo que hace en la soledad y el aislamiento completo es generalmente lo mejor que hace. Porque el éxito popular conlleva un peligro mortal y hay que olvidarlo cuando se trabaja. Pero también depende de cada escritor.

P: Señora Sarraute, ¿usted cree que los descubrimientos en la técnica moderna que se utilizan en la novela podrían ser aplicables a la poesía? ¿Esto también se puede aplicar al teatro y a las otras formas de arte?

NS: Yo creo que todo lo que cada uno de nosotros trata de aplicar, puede ser aplicado solamente por cada uno de nosotros en su propia obra, que lo único que podemos dar, tanto los poetas, como los dramaturgos, es la impresión de que no debemos preocúparnos por las tradiciones formales. Lo más importante es hacer lo que sentimos con los medios que tenemos. Tenemos que sentir la liberación de las formas heredadas convencionales.

P: Usted dice en uno de sus ensayos de la "Era de la Sospecha", que la palabra sicología haría enrojecer a cualquier escritor, a cualquier novelista contemporáneo...

NS: Porque yo creo que hay una cosa que ocurre ahora, es que la palabra sicología representa, a los ojos de los críticos, a los ojos de los lectores, la sicología tradicional, el análisis de los sentimientos. Este análisis de los sentimientos es algo completamente pasado, algo superado. Cuando se le dice a un autor que hace sicología, generalmente le molesta bastante, pues en realidad hay que encontrar una nueva palabra para designar esta sicología nueva. Se ha hablado a veces de ontología, que es una palabra más adecuada. La palabra sicología tiene algo de viejo, de pasado. Al menos, en el oído de las gentes.

P: ¿Qué relación encuentra us-

bell entre la música contemporánea francesa y la novela actual?

NS: Yo creo que hay una coincidencia entre todas las artes que llegan más o menos al mismo momento de evolución. La novela está quizás detrás de la música y la pintura. Es menos privilegiada que las otras artes. ¿Ustedes han leído un artículo de Pierre Boulez sobre la música? Yo estaba tan completamente de acuerdo con él que esto podría aplicarse directamente a la novela.

P: Señora Sarraute, yo quisiera conocer su opinión sobre el actual teatro francés de vanguardia. Es decir, la obra de Piget, Raymond Queneau (que creo que prepara ahora una comedia musical), de Ionesco, en fin de todos los actuales teatristas franceses de vanguardia, y sobre todo si hay en ellos algún descubrimiento fórmal en cuanto a la palabra. No de técnica dramática precisamente, sino en cuanto al idioma.

NS: Me es muy difícil hablar de Raymond Queneau como dramaturgo, porque no conozco la obra de teatro que prepara. Puedo hablar de él como novelista y encuentro que juega un rol muy grande en la literatura, desde el punto de vista del cambio y la clasificación del idioma. En cuanto al teatro contemporáneo me interesa mucho y admiro el teatro de Ionesco y algunas piezas de Jean Genet. Yo creo que es un esfuerzo que hay que unir al esfuerzo que hacen los novelistas.

P: Se ha dicho a menudo que hay conexión entre la obra de Proust y la filosofía de Bergson. Es indudable que hay conexión también entre las novelas de Sartre y la obra filosófica de Heidegger. ¿Usted cree que la nueva novela tiene puntos de contacto con la fenomenología de Huserl?

NS: Yo creo que hay siempre una coincidencia entre la filosofía de una época y la literatura de esa misma época. Eso no quiere decir que los escritores han sido directamente influídos por los filósofos. Proust siempre se defendió de haber leído a Bergson y sin embargo siempre se ha dicho que su concepción del tiempo era la misma de Bergson. Yo creo que hay una coincidencia entre la filosofía moderna y los escritores modernos, porque simplemente las ideas están en el ambiente y se desarrollan paralelamente en dominios diferentes. Uno está influído sin haber leído siquiera las obras de los filósofos. Este es mi caso. Yo no he leído a Heidegger. Yo creo que hay una coincidencia en el tiempo. En el mismo momento, en planos diferentes, se ve el universo de una manera bastante parecida, con instrumentos diferentes de apreciación porque la filosofía y la literatura son medios de acercarse a la realidad muy diferentes. Pero vemos las mismas realidades en un momento dado.

P: Brecht decía que el gran drama de nuestro mundo, del mundo moderno, es decir del mundo que Brecht conocía, el mundo capitalista, era la relación entre los que vendían y los que compraban. ¿La nueva novela se ocupa de esta relación? Es decir, ¿la nueva novela toma en consideración la visión marxista del mundo?

NS: No. Francamente no lo creo. Yo no creo que la visión marxista juegue un papel en las obras de los nuevos novelistas franceses. Pero añado, actualmente.

P: Usted decía que en Inglaterra se habían preocupado mucho sobre la literatura comprometida y la literatura no comprometida, y que la mayoría de las preguntas se le hacían en este sentido, y que usted se asombraba de que no se le hacían tantas preguntas sobre esto en la conferencia de la biblioteca. (1) Ahora yo le pregunto, ¿cuál era la naturaleza de la mayoría de esas preguntas?

NS: Sí, yo me asombré y me pregunté si esto se debía a que aquí se consideraba una cosa resuelta que la literatura tenía que comprometerse mientras que este problema se plantea todavía en Inglaterra. Yo me preguntaba cuál era la razón de no haber discutido sobre la literatura comprometida. ¿Es porque en verdad aquí ese problema está más o menos resuelto? ¿Cómo se plantearía aquí la cuestión del compromiso en la novela? Yo me pregunté si habría de una parte una literatura comprometida para las masas y por otro lado una literatura experimental que se esforzaría en hacer avanzar la literatura tanto como el arte puro.

P: ¿Cree usted que las dos cosas son irreconciliables?

NS: Creo que yo hubiera escogido hacer las dos, con la esperanza de que la masa, al llegar a un cierto nivel de cultura, podría en ese momento tener acceso a las obras de arte difíciles.

P: ¿Usted piensa que los descubrimientos que usted ha hecho en sus novelas se pueden aplicar también a las novelas comprometidas? Es decir, ¿usted ha creado una forma que puede aplicarse al compromiso político?

NS: Yo creo que si aplicáramos a una literatura comprometida el contenido, por ejemplo, de mi libro, la atención del lector se desviaría del lado puramente literario, que forma parte de lo que nos da una obra de arte, hacia el contenido moral, social. Yo tengo la impresión de que cuando se mira una obra de arte, un cuadro, cuando nos gusta la pintura, nos olvidamos del sujeto (motivo) y solamente miramos la calidad pictórica. Yo creo que si queremos llegar a la realización de una obra de arte no podemos tener en cuenta el compromiso.

P: Yo estoy muy interesado en hacer una novela sobre la realidad cubana. Por ejemplo ¿usted piensa que se podría hacer una novela en la cual un revolucionario pensara durante un instante de su vida, por ejemplo, antes de poner una bomba o antes de empezar una batalla en la Sierra, y escribir todo lo que piensa antes de entrar en batalla contra los enemigos, contra los partidarios de la dictadura? En ese momento se puede hacer un estudio de ese instante de la vida de este hombre que va a entrar en una lucha que le puede traer la muerte. ¿Usted no cree que eso se puede hacer en la novela nueva?

NS: Yo creo que eso podría hacerse. Creo en general que se puede hacer una literatura comprometida que sea al mismo tiempo una obra de arte. A condición que el compromiso no sea algo que se ha decidido hacer. Que el compromiso sea algo completamente espontáneo. Que sea un contacto directo con la realidad.

P: Usted sabe también que Hikmet nos ha dicho que debe haber dos obras de literatura. (Usted también ha dicho más o menos lo mismo). Es decir, una literatura fácil para las masas y otra literatura de un nivel un poco más elevado; y que continuando esta literatura evolucionada se puede llegar a un estado de cultura en el cual las masas pueden evolucionar y apreciar esta literatura, estas obras de arte más evolucionado. Pero usted dice que la literatura evolucionada debe ser un arte puro. Yo en mi opinión personal pienso que se puede hacer esta literatura de un nivel elemental para las masas y para hacerlas evolucionar (a las masas), y al mismo tiempo una literatura más evolucionada, pero también igualmente comprometida. No sería arte puro, pero esta literatura evolucionada, esta obra de arte puede también estar comprometida. Es decir, girar sobre asuntos sociales contemporáneos. ¿Qué cree usted?

NS: Sí. Estoy convencida de esto. Pero me parece que cuando la masa llegue completamente a la cultura será más atraída por el lado puramente estético de las obras que por el lado comprometido.

P: Por ejemplo tomemos el sentimiento de lo[illegible] Los celos son un sentimiento... una actitud, [illegible] pueden ser por ejemplo los sentimientos de un revolucionario...

NS: Yo creo que lo que importa en el caso de los celos, y me refiero a "Celosía", la novela de Robbe-Grillet, por ejemplo, no es tanto los sentimientos del celoso, sino la ilusión de un universo extraño y la forma mediante la cual se expresa este universo.

P: Usted habló de que hay algo de subjetivo...

NS: Sí. Para llegar a hacer este universo casi surreal hay que pintar el aspecto de los celos, y después de esto, este aspecto desaparece para el lector y lo único que se ve es la descripción de ese mundo, la descripción de Robbe-Grillet.

P: Pero es la descripción de una persona que está celosa.

NS: Sí. Eso es cierto...

P: Es el mundo de un hombre que ve a su mujer con su amigo y entonces percibe una visión deforme, una visión exagerada, parcial.

NS: Sí. Yo no veo porque no se podría aplicar esto a cualquier otra situación. Porque no se podría aplicar a otras personas... a otras situaciones. A personas que no están celosas. Eso es cierto.

P: Usted había planteado la cuestión siguiente sobre la aplicación de la nueva novela al cine: usted dijo que encontraba que era muy difícil

---

(1) Madame Sarraute ofreció un conversatorio sobre estos mismos temas en la Biblioteca Nacional

hacer esto en el cine, que en el cine no se podía dar todo el sentido profundo del ser humano que usted quiere dar en la nueva novela. Yo le pregunto, ¿cree usted que en "Hiroshima Mon Amour" ocurrió así, o cree usted que se llegó a tocar el fondo de dos seres humanos nada más? ¿Se acerca esto a lo que usted quiere hacer en la nueva novela?

NS: Mi opinión sincera es que el cine está retrasado con respecto a la nueva novela, cuanto a la expresión de una determinada realidad. El día en que veamos en el cine una obra como la de Joyce será algo muy avanzado. Yo creo que cuando la literatura llega a pintar ciertas cosas, no se debe tratar de pintarles por medio de otro arte que no sea el del lenguaje, que ya está muy evolucionado y ya tiene detrás de él un pasado de descubrimientos extraordinarios. ¿Por qué tratar de hacerlo por medio de otro arte que es más reciente, más nuevo y no dispone de los mismos medios?

P: ¿Usted no cree que en "Hiroshima Mon Amour" ya se ha empezado a hacer algo nuevo? Yo no digo que ya se haya hecho, ¿sino que si usted no cree que se ha empezado a hacer algo? ¿Que Alain Resnais ha empezado un camino por el cual se podría llegar a hacer en el cine, no ahora sino en cinco o diez años, algo importante, nuevo?

NS: Estoy de acuerdo. Yo creo que Alain Resnais ha abierto y continúa abriendo caminos completamente nuevos para el cine y que el cine llegará a ser un arte completamente evolucionado...

P: Me alegro que hayamos llegado al cine, porque yo la oí hablar de "travelling" y pensé que había alguna familiaridad de usted con el cine ¿Va usted a menudo al cine?

NS: No... no... Es porque he tenido ocasión de hablar con técnicos del cine y como yo quería explicar lo que pensaba, me referí al **travelling** pensando que en el fondo eso se parecía al **travelling**, a la cámara lenta, algo que yo escribí.

P: ¿Entonces yo pienso que Ud. no ha visto una película norteamericana del año 43 que se llama "La dama en el lago"?

NS: No. Yo no la he visto.

P: En esta película (que sigue muy de cerca ciertas ideas de Orson Welles con respecto a la cámara; aunque el film no está hecho por Orson Welles ni mucho menos), no se trata de una obra maestra, ni siquiera de una buena película, la cámara todo el tiempo toma el lugar del personaje principal. Solamente lo vemos cuando él se mira a un espejo para ver si tiene la cara herida. Los otros personajes están siempre en relación con su mirada y el personaje principal se refiere a ellos como "la rubia", "el duro", "el gordo", "el matón", "el de la pistola", etc. Yo creo ver en esa película algunos antecedentes, por ejemplo digamos de ciertas técnicas empleadas por Robbe-Grillet. ¿Me equivoco?

NS: Es muy difícil contestar sin haber visto la película. ¿Es que el hecho de llamarlos **el Matón** o cosas por el estilo, no describe cierto tipo humano, cuando Robbe-Grillet no busca crear **un** tipo sino hacer personajes casi invisibles?

P: ¿Es por esto que usted le da tanta importancia al hecho de que los personajes de sus novelas no se nombren jamás, sino que siempre se refiere el narrador a "él" o a "ella"? ¿Es decir, más o menos nombrando los géneros y nunca dándoles nombres?

NS: En mí eso no es una necesidad de hacer algo nuevo o desconcertante. Pero desde el principio me vi obligada a emplear **él** o **ella**, porque me di cuenta de que estaba absolutamente fuera del plano exterior en donde se ve a la gente y se la llama por su nombre. Yo me encontraba en el interior, en un lugar límite de la conciencia en que no se dan nombres a los demás. Los vemos como **él** o como **ella.** Son imágenes que son siempre diferentes siguiendo nuestro humor, siguiendo lo que vemos en los demás y nunca nos decimos interiormente el nombre. El nombre lo pronunciamos cuando le hablamos a alguien. Entonces si yo empleara nombre me situaría muy lejos de mi personaje. Fuera de mi personaje, en el plano social. Es por eso que nunca he podido dar nombres a los personajes, salvo cuando los personajes hablan los unos de los otros.

P: Cuando usted los designa por "él" o "ella" está utilizando una cosa tan convencional como un nombre.

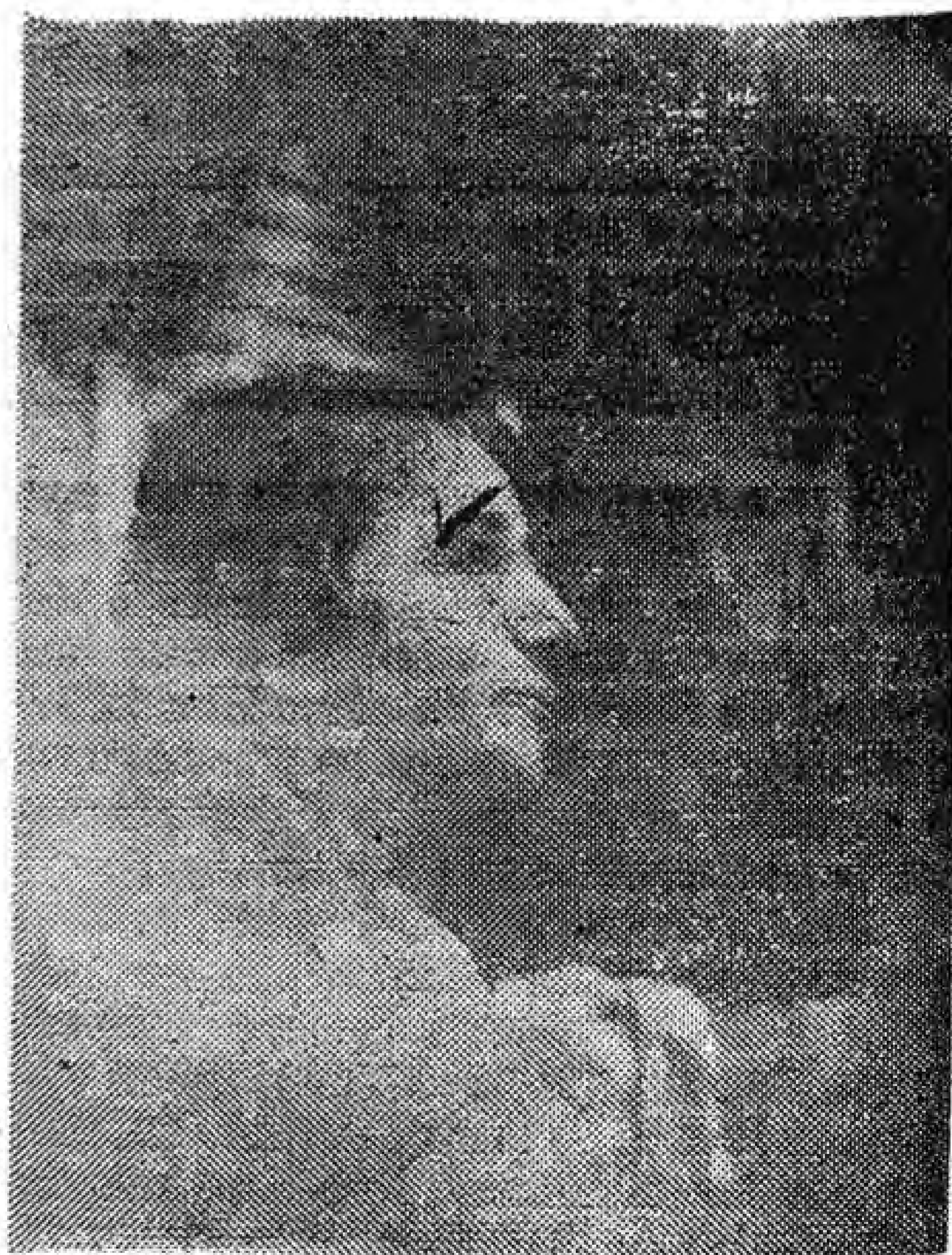
NS: Siempre es menos que un personaje designado por un nombre.

P: Usted habla de imágenes. Entonces se ve a la gente por imágenes en este límite de la conciencia, pero en realidad tampoco pensamos en términos de "él" o "ella".

NS: Sí. Pero es una convención necesaria. Yo hubiera preferido poder prescindir de esto también.

P: Volviendo al compromiso ¿la mejor manera de ser un gran escritor comprometido es tratar de convertir la literatura en una obra de arte cada vez que se escribe?

NS: De eso estoy completamente convencida y yo creo que una meta debe ser que el pueblo llegue a estas obras de arte. Tanto a la literatura como a la pintura o a la música. Que la sensación puramente estética de una obra de arte sea accesible y reconocida entre las masas que hasta ahora se habían mantenido completamente alejadas de todas estas preocupaciones artísticas y de todas estas sensaciones estéticas. Esta debe ser una meta a la cual hay que llegar por todos los medios. Porque hasta ahora el arte —sobre todo en los países capitalistas— ha sido reservado a un número extremadamente limitado de gente, que ni siquiera son la gente que lo comprende mejor. Son generalmente de una sensibilidad embotada y el arte nuevo no es nada apreciado por los burgueses, ni es conocido por las clases obreras. Yo creo que hay una masa enorme de pueblo que tiene que llegar al arte y que este pueblo comprenderá seguramente mucho mejor las obras nuevas, las comprenderá más rápidamente que en los países capitalistas, en donde el arte se dirige a gentes que muy a menudo no tienen nada que ver con el arte.







FOTOS MAYITO

TROPISMOS

(Tomado de "Nueva Revista Cubana")

CAPITULO I

PARECIAN surgir de todas partes, nacidos de la tibieza un poco húmeda del aire, ellos rodaban suavemente como si traspirasen de las paredes, de los árboles enrejados, de los bancos, de las aceras sucias, de los jardines públicos.

Se detenían en gruesos racimos sombríos entre las fachadas muertas de las casas. De tiempo en tiempo, delante de los escaparates de las tiendas, ellos formaban núcleos más compactos, inmóviles, ocasionando algunos remolinos, como ligeros atascamientos.

Una quietud extraña, una suerte de satisfacción desesperada emanaba de ellos. Ellos miraban atentamente las pilas de ropa de La Exposición de Blanco, imitando hábilmente montañas de nieve, o bien una muñeca cuyos dientes y ojos, a intervalos regulares, se iluminaban, se apagaban, se iluminaban, se apagaban, se iluminaban, se apagaban, siempre a intervalos idénticos, se iluminaban de nuevo y se apagaban.

Ellos miraban largo rato, sin moverse, ellos permanecían ahí, entregados, delante de las vitrinas, ellos dejaban siempre para el intervalo siguiente el momento de alejarse. Y los niños tranquilos que le daban la mano, fatigados de mirar, distraídos, pacientemente, junto a ellos, esperaban



CAPITULO III

ELLOS habían venido a vivir en las pequeñas calles tranquilas, detrás del Panteón, del lado de la calle Gay-Lussac o de la calle Saint-Jacques, en apartamentos que daban sobre patios oscuros, pero muy decentes y provistos de confort.

Se les ofrecía eso aquí, eso, y la libertad de hacer lo que ellos quisieran, de caminar como ellos quisieran, en no importa qué atavíos, con no importa qué rostros, en las modestas callejuelas.

Ningún orden se les exigía aquí, ninguna actividad en común con los otros, ningún sentimiento, ningún recuerdo. Se les ofrecía una existencia a la vez despojada y protegida, una existencia parecida a una sala de espera en una estación desierta de las afueras, una sala desnuda, gris y tibia, con una estufa negra en medio y bancos de madera a lo largo de las paredes.

Y ellos estaban contentos, ellos se sentían a gusto aquí, ellos se sentían casi en su casa, guardando buenas relaciones con la señora conserje, con la lechera, llevando a limpiar su ropa a la más concienzuda y la menos cara tintorera del barrio.

Ellos no querían nunca recordarse del campo donde habían jugado en otro tiempo, no querían volver a encontrar el color y el olor del pequeño pueblo donde habían crecido, no veían nunca surgir en ellos, cuando caminaban por las calles de su barrio, cuando miraban los escaparates de las tiendas, cuando pasaban ante la puerta de la conserje y la saludaban muy cortésmente, ellos no veían nunca levantarse en su recuerdo un trozo de pared inundado de vida, o los empedrados de un patio, intensos y acariciadores, o los dulces escalones de una escalinata sobre la cual se habían sentado en su infancia.

En la escalera de su casa, ellos encontraban a veces "el inquilino de los bajos", profesor del Liceo, que volvía de clase con sus dos hijos, sobre las cuatro. Ellos tenían los tres largas cabezas de ojos pálidos, brillantes y lisas como grandes huevos de marfil. La puerta de su apartamento se entreabría un instante para dejarlos pasar. Se les veía poner los pies sobre los pequeños cuadrados de fieltro colocado en el piso a la entrada —y alejarse silenciosamente, deslizándose hacia el fondo sombrío del pasillo.

CAPITULO V

EN las jornadas de julio, muy calurosas, la pared de enfrente lanzaba sobre el pequeño patio húmedo una luz escandalosa y dura.

Había un gran vacío bajo este calor, un silencio, todo parecía en suspenso: se escuchaba solamente, agresivo, estridente, el rechinamiento de una silla arrastrada sobre los ladrillos, el ruido de una puerta. Era en este calor, en este silencio —un frío repentino, un desgarramiento.

Y ella permanecía sin moverse al borde de su cama, ocupando el más pequeño espacio posible, tensa, como esperando que alguna cosa estalle, se lance sobre ella, en este silencio amenazante.

A veces el grito agudo de las cigarras, en la pradera petrificada bajo el sol y como muerta, provoca esta sensación de frío, de soledad, de abandono en un universo hostil donde algo angustioso se prepara.

Tendido en la yerba bajo el sol tórrido, uno se queda inmóvil, uno espía, uno espera.

ELLA escuchaba en el silencio, penetrando hasta ella a lo largo de los viejos papeles a rayas azules del pasillo, a lo largo de las pinturas sucias, el leve ruido que hacía la llave en la cerradura de la puerta de entrada. Ella escuchaba cerrarse la puerta del buró.

Y se quedaba ahí, encogida siempre, escuchando, sin decir nada. La menor acción, como ir al baño a lavarse las manos, abrir la llave del agua, parecía una provocación, un salto brusco en el vacío, un acto pleno de audacia. Ese ruido repentino del agua en este silencio suspendido, sería como una señal, como una llamada a ellos, sería como un contacto horrible, como el de tocar con la punta de una varilla una medusa y después esperar repugnado a que ella se estremezca de pronto, se levante y vuelva a plegarse en sí misma.

Ella los sentía así, instalados, inmóviles detrás de las paredes y prestos a sobresaltarse, a cambiar de sitio.

Ella no [illegible]ía. Y alrededor de ella toda la casa, la calle [illegible] animarla a eso, parecían considerar esta inmovilidad como natural.

Como si fuera cierto, cuando se abría la puerta y se veía la escalera, plena de una calma implacable, impersonal y sin color, una escalera que no parecía haber guardado el menor rastro de las gentes que la habían recorrido, ni el menor recuerdo de su paso, cuando uno se ponía detrás de la ventana del comedor y uno miraba las fachadas de las casas, los establecimientos, las viejas y los niños que caminaban por la calle, como si fuera cierto que era preciso disponer del mayor tiempo posible —esperar, quedarse así inmóvil, no hacer nada, no moverse, que la suprema comprensión, que la verdadera inteligencia, era ésa, no comprender nada, moverse lo menos posible, no hacer nada.

Se podría a lo sumo, cuidando de no despertar a nadie, bajar, sin mirarla, la escalera, oscura y muerta, y avanzar modestamente a lo largo de las aceras, a lo largo de las paredes, justo para respirar un poco, para darse un poco de movimiento, sin saber a dónde se va, sin desear ir a ninguna parte, y después regresar a su casa, sentarse al borde de la cama y de nuevo esperar, replegado, inmóvil.

CAPITULO VIII

CUANDO él estaba con seres frescos y jóvenes, seres inocentes, sentía la necesidad dolorosa, irresistible de manipularlos con sus dedos inquietos, de palparlos, de aproximarlos a sí lo más cerca posible, de apropiárselos.

Cuando tenía oportunidad de salir con uno de ellos, de llevar a uno de ellos a pasear, él apretaba fuerte, al atravesar la calle, la pequeña mano en su mano caliente, ansiosa, conteniéndose para no aplastar los minúsculos dedos, mientras atravesaba mirando con infinita prudencia, a izquierda y después a derecha, para asegurarse de que ellos tenían el tiempo de pasar, para ver bien si un auto venía, para que su pequeño tesoro, su pequeño niño querido, esta pequeña cosa viva y tierna y confiada de la que él tenía la responsabilidad, no fuera aplastada.

Y él le enseñaba, mientras atravesaban la calle, a esperar largo rato, a poner mucha atención, atención, atención, sobre todo mucha atención, atravesar las calles solamente por los pasajes señalados para ello, porque "es preciso tan poca cosa, porque un segundo de inatención basta para que se produzca un accidente".

El gustaba también hablarles de su edad, de su gran edad y de su muerte. "Qué dirás tú cuando no tengas más un abuelo, él no estará aquí, tu abuelo, porque él es viejo, tú sabes, muy viejo, pronto llegará para él el tiempo de morir. ¿Sabes tú lo que sucede cuando uno se muere? El también, tu abuelo, tenía una mamá. ¡Ah! ¿Dónde está ella ahora? ¡Ah! ¡Ah! ¿Dónde está ella ahora, querido mío? Ella se marchó, ya no hay más mamá, ella está muerta desde hace mucho tiempo, ella se fue, ella no está más, ella está muerta".

El aire estaba inmóvil y gris, sin olor, y las casas se levantaban de cada lado de la calle, las masas lisas, cerradas y tristes de las casas les rodeaban, mientras que ellos avanzaban lentamente a lo largo de la acera, cogidos de la mano. Y el pequeño sentía que alguna cosa pesaba sobre él, lo adormecía. Una masa blanda y sofocante que se le hacía absorber inexorablemente, ejerciendo sobre él una dulce y firme molestia, apretándole ligeramente la nariz para hacérsela tragar, sin que él pueda resistir le penetraba, mientras que él caminaba a pasos cortos, suavemente y con prudencia, dando dócilmente su pequeña mano, opinando con la cabeza muy razonablemente cuando se le explicaba cómo era preciso siempre avanzar con precaución y mirar bien primero a la derecha, después a la izquierda, y poner atención, mucha atención, por miedo a un accidente, al atravesar la calle por el pasaje señalado.

CAPITULO IX

ELLA estaba acurrucada sobre el rincón de un sillón, retorciéndose, el cuello tendido, los ojos protuberantes. Sí, sí, sí, sí, decía ella, y aprobaba cada miembro de frase con un movimiento de cabeza. Ella estaba horrible, dulce y tranquila, toda lisa y sólo sus ojos eran protuberantes. Tenía algo de angustioso, de inquietante y su dulzura era amenazante.

El sentía que a todo precio era preciso enderezarla, calmarla, pero que sólo alguien dotado de una fuerza sobrehumana podría hacerlo, alguien que tuviera el coraje de quedarse frente a ella, ahí, sentado, bien hundido en otro sillón, que osara mirarla calmadamente, bien de frente, recoger su mirada, no distraerse de su retorcimiento. "¡Y bien! ¿Cómo se encuentra de salud?" El osaría decirle —y después él esperaría. Que ella hable, que ella haga algo, que se revele, que éso salga, que eso estalle al fin —el no tendría miedo.

Pero él no tendría nunca la fuerza de hacerlo. También le era preciso a él contener eso el mayor tiempo posible, impedir que eso salga, que eso no brote de ella, comprimirlo en ella a todo precio, no importa cómo.

¿Pero entonces qué? ¿Qué era éso? El tenía miedo, él iba a volverse loco, era preciso no perder ni un minuto para razonar, para reflexionar. Y como siempre desde que la veía, él entraba en ese rol donde por la fuerza, por la amenaza, pareciale, ella lo empujaba. El se ponía a hablar, a hablar sin descanso, de no importa quién, de no importa qué, a agitarse (¿cómo la serpiente ante la música, cómo los pájaros ante la boa? El no sabía bien) aprisa, aprisa, sin detenerse, sin perder un minuto, deprisa, deprisa, mientras que haya tiempo todavía, para contenerla, para atraerla. Hablar, ¿pero hablar de qué? ¿De quién? De sí... pero de sí..., de los suyos, de sus amigos, de su familia, de sus cuentos, de sus disgustos, de sus secretos, de todo lo que valía mejor ocultar, pero puesto que eso podría interesarlo, pero puesto que eso podía interesarlo, pero puesto que eso podría satisfacerla, él no tenía por qué dudar, era preciso decírselo, decirle todo, despojarse de todo, darle todo, en tanto que ella estuviese ahí, acurrucada en un rincón del sofá, toda dulce, toda tranquila, retorciéndose.

(Traducción de Nivaria Tejera)



Nathalie
SARRAUTE

LA ERA DE LA SOSPECHA

Publicado en "Temps moderne… a 1950, este ensayo explica los objetivos de l… va novela", y el proceso que condujo a ella.

En vano los críticos, como buenos pedagogos, han preferido fingir que no se dan cuenta de nada, y por otra parte, no desperdiciar ocasión de proclamar, en el tono que conviene a las grandes verdades, que la novela, que ellos sepan, es y será siempre "una historia en la que se ven personajes que actúan y viven", que un novelista no es digno de llamarse así si no es capaz de "creer" en sus personajes, lo que le permite pintarlos "vivos" y darles un "espesor novelesco". En vano han distribuído los elogios a los que todavía saben, como Balzac o Flaubert, "destacar" un personaje de novela y añadir una "figura inolvidable" a las figuras inolvidables con que tantos maestros ilustres han poblado nuestro universo; en vano han hecho brillar ante los escritores jóvenes el espejismo de las recompensas exquisitas que esperan, se afirma, a aquéllos cuya fe esté más encendida: el momento tan conocido de algunos "verdaderos novelistas" en que tanta es la fe y el interés que despierta el personaje en el autor, que como las mesas movedizas aquél comienza súbitamente a agitarse, animado por un fluído misterioso, con movimientos propios y arrastra consigo a su creador maravillado, que no tiene más que dejarse guiar por su criatura. En vano han unido a las promesas las amenazas, y advertido a los novelistas que si no tienen cuidado, el cine, su rival mejor armado, vendrá a llevarse el cetro de sus manos indignas. Nada. Ni reproches ni alientos logran reavivir una fe que se apaga.

Y por las apariencias no solamente el novelista no cree ya casi en sus personajes, sino que el lector también ha llegado a no creer en ellos. Vemos así al personaje de novela, privado de ese noble sostén, la fe del novelista y la fe del lector, que le hacían mantenerse en pie, sólidamente, llevando sobre sus anchos hombros todo el peso de la historia, vacilar y caer.

Desde los tiempos felices de **Eugenia Grandet** en que, llegado a su gran poderío, tronaba entre el lector y el novelista, objeto de su fervor común, como los Santos de los cuadros primitivos entre los donatarios, el personaje no ha cesado de perder paulatinamente todos sus atributos y prerrogativas.

El personaje de novela estaba ricamente dotado, colmado de bienes de todas clases, rodeado de cuidados minuciosos. Nada le faltaba, desde las hebillas de plata del pantalón hasta la lupa en la punta de la nariz. Poco a poco, lo ha perdido todo: sus antepasados, su casa cuidadosamente construída, abarrotada desde la bodega hasta la buhardilla de objetos de toda clase, hasta los más menudos, sus propiedades y sus títulos de renta, sus ropas, su cuerpo, su rostro y sobre todo, ese bien precioso entre todos, su carácter, que sólo a él le pertenecía, y con frecuencia hasta su nombre.

Hoy en día, nos inunda una oleada siempre creciente de obras literarias que pretenden ser novelas en las que un ser sin contornos, indefinible, inaprensible e invisible, un "yo" anónimo que lo es todo y no es nada y que con mucha frecuencia no es más que el reflejo del propio autor, ha usurpado el papel del héroe principal y ocupa el lugar de honor. Los personajes que lo rodean, privados de existencia propia, no son más que visiones, sueños, pesadillas, ilusiones, [illegible]jos, modalidades o dependencias de ese "yo" todopoderoso.

Y podría uno tranquilizarse pensando que este procedimiento viene de un egocentrismo propio de la adolescencia, de una timidez o de una inexperiencia de debutantes, si esta enfermedad juvenil no hubiera atacado precisamente las obras más importantes de nuestra época (desde **En Búsqueda del tiempo perdido** hasta **El milagro de la rosa**, pasando por **Los cuadernos de Malte Laurids Brigge**, **El viaje al fondo de la noche** y **La náusea**), en las que sus autores han dado pruebas de tanta maestría y poder de ataque.

Lo que en efecto revela esta evolución actual del personaje de la novela es completamente lo opuesto de una regresión a una etapa infantil.

Es prueba, tanto en el autor como en el lector, de un estado de espíritu singularmente sofisticado. No solamente desconfían del personaje de novela, sino que a través de éste desconfían el uno del otro. El personaje era el terreno de entente, la base sólida desde la cual podían lanzarse de común esfuerzo hacia investigaciones y descubrimientos nuevos. Ahora se ha convertido en lugar de su desconfianza recíproca, el terreno devastado en que se enfrenta. Cuando analizamos la situación actual, se nos ocurre que ilustra a maravillas la frase de Stendhal: "el genio de la sospecha ha llegado al mundo". Hemos entrado en la era de la sospecha.

Y es en primer lugar el lector, en este momento, el que desconfía de lo que la imaginación del autor le propone. "Nadie, se queja Jacques Tournier, se atreve a reconocer que inventa. Lo único que importa es el dato, preciso, fechado, verificado, auténtico. La obra de imaginación está prohibida, porque inventa... (El público) necesita, para creer en lo que se le dice, estar seguro que no lo engañan ...Lo único que cuenta es el pequeño hecho verdadero" (1)...

Pero Tournier no debería mostrarse tan amargo. Esta predilección por el "pequeño hecho verdadero", que cada uno de nosotros siente en el fondo del alma, no es índice de un espíritu timorato y sereno, siempre dispuesto a aplastar bajo el peso de las "realidades sólidas" toda tentativa audaz, toda veleidad de evasión. Por el contrario, hay que hacer esta justicia al lector: nunca se ha hecho de rogar para seguir a los autores por nuevas pistas. Nunca ha protestado verdaderamente ante el esfuerzo.

---

(1) La Tabl[illegible], enero de 194[illegible], página 145.

Nathalie SARRAUTE

Cuando accedía a examinar con una atención minuciosa cada detalle del traje del viejo Grandet y cada objeto de su casa, a valorar sus álamos y sus viñedos y a vigilar sus operaciones de bolsa, no era por un gusto de las realidades sólidas, ni por necesidad de acurrucarse cómodamente en el seno del universo conocido, de contornos tranquilizadores. El lector sabía bien adónde se le quería llevar. Y sabía que no era hacia la facilidad.

Algo de insólito, de violento, se escondía bajo estas apariencias familiares. Todos los gestos del personaje revelaban algún aspecto de eso; la miniatura más insignificante hacía brillar una faceta. Eso era lo que había que descubrir, que explorar hasta sus límites extremos, que registrar en todos sus repliegues: una materia densa, completamente nueva, que se resistía al esfuerzo y atizaba la pasión por la búsqueda. La conciencia de este esfuerzo y de la validez de esta búsqueda justificaba la impertinencia con que el autor, sin temor de fatigar la paciencia del lector, lo obligaba a estas inspecciones escudriñadoras de ama de casa, a estos cálculos de notario, a estas estimaciones de tasadores de almoneda. Justificaba la docilidad del lector.

Ahí lo sabían los dos, descansaba lo que era entonces su gran romance. Ahí, y en ninguna otra parte: tan inseparable del objeto como lo era, en un cuadro de Chardin el color amarillo del limón, o en una tela del Veronés el azul del cielo. Así como el color amarillo era el limón y el color azul el cielo, y que no podían concebirse uno sin el otro, la avaricia era el viejo Grandet, constituía toda su sustancia, lo llenaba hasta los bordes y recibía de él, a su vez, su forma y su vigor.

Cuanto más fuertemente trabajado, mejor construido, más ricamente adornado estaba el objeto, más rica era la materia y sus matices.

¿Es culpa del lector que desde entonces aca esta materia haya adquirido para él la consistencia blanda y el color marchito de los alimentos rumiados, y el objeto en que hoy lo querríamos encerrar, la chata apariencia de la engañifa?

La vida a que, en fin de cuentas, todo arte se somete (esta "intensidad de vida" que, "decididamente, decía Gide, da valor a una cosa"), abandonó estas formas que un día brindaran tantas promesas, y se transportó a otra parte. En su movimiento incesante que la hace desplazarse sin cesar hacia la línea móvil donde llega en un momento dado la búsqueda y en la que descansa todo el peso del esfuerzo, ha roto los límites de la vieja novela y, uno tras otro, ha rechazado los viejos accesorios inútiles. Lupas y chalecos a rayas, caracteres e intrigas pudieran seguir variando hasta el infinito sin revelar hoy otra cosa que una realidad cuya menor parcela todos conocemos por haberla recorrido en todos sentidos. En vez de incitar al lector, como en tiempos de Balzac, a aceptar una verdad que se conquista en una gran lucha, son una concesión peligrosa a su inclinación a la pereza —y también a la del autor— a su temor a conocer nuevos ambientes. El vistazo más rápido que arroja en torno de él, el más fugitivo contacto, revelan más cosas al lector que todas esas apariencias que no tienen más objetivo que dar al personaje el ropaje de la verosimilitud. Basta que registre en el inmenso stock que su propia experiencia aumenta sin cesar para abastecer estas fastidiosas descripciones.

En cuanto al carácter, el lector sabe bien que no es más que la etiqueta grosera de que él mismo se sirve, sin creer mucho en ella, por comodidad práctica, para reglar, muy en bruto, su conducta. Y desconfía de las acciones brutales y espectaculares que modulan con grandes palmadas sonoras, los caracteres; y de la intriga que, enrollándose alrededor del personaje como una tira, le da, al mismo tiempo que una apariencia de cohesión y de vida, la rigidez de las momias.

Por último, y Tournier tiene razón, el lector desconfía de todo. Y es que, desde hace tiempo, ha aprendido a conocer demasiadas cosas, y no logra olvidar completamente todo lo que aprendió.

Lo que aprendió, todos lo sabemos bien, y no vale la pena insistir.

Conoció a Joyce, a Proust y a Freud; los detalles que nada en lo exterior permite adivinar, del monólogo interior, la abundancia infinita de la vida psicológica y las vastas regiones aún apenas desbrozadas del inconsciente. Ha visto caer los tabiques herméticos que separaban a los personajes entre sí, y al héroe de la novela convertirse en una limitación arbitraria, un corte convencional practicado sobre la trama común que cada uno contiene enteramente y que capta y retiene en sus mallas innumerables todo el universo. Como el cirujano que fija la mirada sobre el punto exacto en que debe trabajar, aislándolo del cuerpo dormido, el lector ha sido llevado a concentrar toda su atención y su curiosidad sobre algún estado psicológico nuevo, olvidando al personaje inmóvil que le sirve de soporte de ocasión. Ha visto al tiempo dejar de ser esa corriente rápida que empujaba la intriga para convertirse en un agua dormida, en el fondo de la cual se elaboran descomposiciones lentas y sutiles; ha visto nuestros actos perder sus corrientes móviles y sus significados admitidos, aparecer sentimientos desconocidos, y cambiar, los más conocidos, de aspecto y de nombre.

El lector ha aprendido tan bien y tanto que se ha puesto a dudar que el objeto fabricado que le proponen los novelistas pueda encerrar las riquezas del objeto real. Y como los autores que practican el método objetivo pretenden que es inútil esforzarse por reproducir la infinita complejidad de la vida, y que toca al lector utilizar sus propias riquezas y los instrumentos de investigación que posee para arrancar su misterio al objeto cerrado que le muestran, prefiere no esforzarse más que con entero conocimiento y atreverse con los hechos reales.

El "pequeño hecho verdadero", en efecto, tiene sobre la historieta inventada ventajas indudables. En primer lugar la de ser verdadero. De ahí le viene su fuerza de convicción y de ataque, su noble despreocupación del ridículo y del mal gusto, y esta audacia tranquila, esta desenvoltura que le permite franquear los límites mezquinos en que la preocupación por la verosimilitud tiene cautivos a los novelistas más audaces y hacer recular muy lejos las fronteras de lo real. Nos hace abordar regiones desconocidas en las que ningún escritor hubiera soñado aventurarse, lo que nos lleva de un salto a los abismos.

¿Qué historia inventada podría rivalizar con la de la secuestrada de Poitier o con los relatos de los campos de concentración o de la batalla de Stalingrado? ¿Cuántas novelas, personajes, situaciones e intrigas serían necesarios para dar al lector una materia que iguale en riqueza y en sutileza la que ofrece a su curiosidad una monografía bien hecha?

Es pues por muy cuerdas razones que el lector prefiere hoy un documento vívido (o por lo menos lo que tiene la apariencia tranquilizadora de tal) a la novela. Y la moda reciente de la novela norteamericana no desmiente, como podría creerse, esta preferencia. Por el contrario la confirma. Esta literatura —que el lector norteamericano cultivado ha desdeñado, precisamente por las razones que acabamos de indicar— transportando al lector francés a un universo extraño sobre el cual no tenía dominio alguno, adormecía su desconfianza, excitaba en él esa curiosidad real que despiertan los relatos de viajes y le daba la impresión deliciosa de evadirse en un mundo desconocido. Ahora que ya asimiló más o menos estos alimentos exóticos —que revelaron ser, a pesar de su riqueza y diversidad aparentes mucho menos fortificantes de lo que se pensó— el lector francés a su vez se separa de ellos.

Todos esos sentimientos del lector con respecto a la novela, no hay que decir que el autor los conoce tanto mejor cuanto que, lector él mismo y con frecuencia avisado, los experimenta.

También él, cuando piensa en contar una historia y se dice que es necesario, bajo la mirada maliciosa del lector, decidirse a escribir: "La marquesa salió a las cinco", vacila, el ánimo lo abandona, no, decididamente no puede.

Si, recurriendo a todo su valor, se decide a no dar a la marquesa los cuidados que la tradición exige y a no hablar

más de lo que le interesa hoy en día, se da cuenta de que el tono impersonal, que tan felizmente se adaptaba a las necesidades de la vieja novela, no conviene para describir estados complejos que quiere descubrir. Estos estados son como esos fenómenos de la física moderna, tan delicados e ínfimos que no puede tocarlos un rayo de luz sin que se trastornen y deformen. Pero desde el momento en que el novelista trata de describirlos sin revelar su presencia, le parece oir al lector, semejante al niño al que la madre lee un cuento por vez primera, detenerlo y preguntar: "¿Quién dijo eso?"

El relato en primera persona satisface la legítima curiosidad del lector y calma los escrúpulos no menos legítimos del autor. Además, posee por lo menos una apariencia de experiencia vivida, de autenticidad, que obliga al lector al respeto y calma su desconfianza.

Y ya nadie se deja extraviar por ese cómodo procedimiento que consiste en que el novelista venda con parsimonia parcelas de sí mismo y les dé apariencia de verdad repartiéndolas necesariamente un poco a lo que salga (si se les extrae mediante un corte practicado a cierta profundidad, se encuentran, idénticas, en todos) entre personajes de los que el lector a su vez, por una labor de descortezamiento, las desprende para colocarlas, como en el juego de lotería, en las casillas correspondientes que encuentra en sí mismo.

Hoy en día todos dudan, sin que haya necesidad de decirlo, que "la Bovary soy yo". Y puesto que lo que importa hoy es, más que prolongar indefinidamente la lista de los tipos literarios, mostrar la coexistencia de sentimientos contradictorios y expresar, en la medida de lo posible, la riqueza y la complejidad de la vida psicológica, el escritor, con toda honradez, habla de sí mismo.

Pero hay más: por extraño que parezca, ese autor al que la perspicacia cada vez mayor y la desconfianza del lector intimida, desconfía a su vez, cada día más, del lector.

El lector, en efecto, incluso el mismo avisado, desde el momento que se le deja a su suerte, fabrica tipos. Es más fuerte que él.

Lo hace —como lo hace también el novelista en cuanto baja la guardia— sin darse cuenta, por la comodidad de la vida cotidiana, después de una larga preparación. Al igual que el perro de Pavlov, al que el sonido de una campanilla hace segregar saliva, a poco que tenga un indicio el lector fabrica personajes. Como en el juego de las "estatuas", todo lo que toca queda convertido en piedra. Van a nutrir en su memoria la vasta colección de figuras de cera que a lo largo de todos sus días completa apresuradamente y que, desde que aprendió a leer, no han cesado de enriquecer a innúmeras novelas.

Ahora bien, como hemos visto, los personajes tal como los concebía la vieja novela (y todo el viejo aparato que servía para darles vida) ya no logran contener la realidad psicológica actual. En lugar de revelarla, como en otra época, la escamotean.

Por una evolución análoga a la de la pintura —aunque infinitamente más tímida y lenta, cortada por largas esperas y retrocesos— el elemento psicológico, como el pictórico, se libera insensiblemente del objeto con el cual formaba un todo. Tiende a bastarse a sí mismo y a prescindir lo más posible de apoyo. Es sobre ese elemento que se concentra todo el esfuerzo de investigación del novelista, y a su vez debe concentrarse todo el esfuerzo de atención del lector.

Si mientras los personajes ganan en vitalidad fácil y en verosimilitud, los estados psicológicos a los que sirven de apoyo pierden en realidad profunda, es preciso evitar que el lector disperse su atención y deje que el personaje la acapare, y quitarle en todo lo posible todos los indicios de que, a pesar suyo, por una inclinación natural, se apodera para fabricar ilusiones ópticas.

He ahí por qué el personaje no es hoy más que la sombra de lo que fue. De mala gana el novelista le concede todo lo que puede hacerlo más fácilmente localizable: aspecto físico, gestos, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes, largo tiempo estudiados y conocidos, que contribuyen a darle la apariencia de la vida y ofrecen un asidero tan cómodo al lector (2). Incluso el nombre con que tiene, por necesidad, que vestirlo ridículamente, es para el novelista una molestia. Gide evita para sus personajes los apellidos con que se corre el peligro de plantarlos de rondón y sólidamente en un universo muy parecido al del lector, y prefiere los nombres pocos usuales. El héroe de Kafka tiene por todo nombre una inicial, la del propio Kafka. Joyce designa por H.C.E., iniciales de interpretaciones múltiples, al héroe proteiforme de **Finnegans Wake**.

Y es hacer muy poca justicia a la audaz y valiosísima tentativa de Faulkner, tan reveladora de las preocupaciones de los novelistas actuales, el atribuir a una necesidad perversa e infantil de chasquear al lector el procedimiento que emplea en **El ruido y la furia** y que consiste en dar el mismo nombre a dos personajes diferentes. (3)

Este nombre, que él pasea de un personaje al otro bajo la mirada irritada del lector, como el pedazo de azúcar bajo la nariz del perro, obliga al lector a mantenerse constantemente en guardia. En vez de dejarse guiar por los signos que ofrecen a su pereza y a su apresuramiento los usos de la vida cotidiana, debe para identificar a los personajes reconocerlos inmediatamente, como el propio autor, desde el interior, gracias a indicios que sólo le son revelados si, renunciando a sus hábitos de confort, se sumerge en ellos tanto como el autor y hace suya su visión.

Todo está ahí, en efecto: quitar su bienestar al lector y llevarlo, cueste lo que cueste, al terreno del autor. Para lograrlo, el procedimiento de designar por un "yo" al héroe principal, constituye un medio tanto eficaz como fácil, y por esta razón sin duda es empleado con tanta frecuencia.

El lector está entonces en el interior, en el mismo lugar en que se encuentra el autor, a una profundidad en que nada subsiste de esos puntos de referencia cómodos con ayuda de los cuales construye los personajes. Se sumerge y mantiene hasta el fin en una materia anónima como la sangre, en una masa pastosa, sin contornos. Si logra orientarse, es gracias a los jalones que el autor ha colocado para reconocerse. Ninguna reminiscencia de su mundo familiar, ninguna preocupación convencional de cohesión ni de verosimilitud, desvía su atención ni frena su esfuerzo. Los únicos límites con los que, como el autor, tropieza, son los inherentes a toda investigación de este orden o que son propias a la visión del autor.

En cuanto a los personajes secundarios, están privados de toda existencia autónoma y no son más que excrecencias, modalidades, experiencias o sueños de ese "yo", con que el autor se identifica, y que, al mismo tiempo, como ese "yo" no es novelista, no tiene por qué preocuparse de crear un universo en que el lector se sienta demasiado cómodo, ni de dar a los personajes esas proporciones y dimensiones obligatorias que les confiere su tan peligroso "parecido". Su ojo de obcecado, de maníaco o de visionario se apodera de ellos a su gusto o los abandona, los estira en una sola dirección, los comprime, los engorda, los aplana o los pulveriza para obligarlos a entregarle la realidad nueva que se esfuerza por descubrir.

De igual modo el pintor moderno —y pudiera decirse que todos los cuadros, después del impresionismo, son pintados en primera persona— arranca el objeto al universo del espectador y lo deforma para desprender de él el elemento pictórico.

De ese modo, por un movimiento análogo al de la pintura, la novela que únicamente la adhesión obstinada a técnicas caducas hace pasar por un arte menor, prosigue con medios que les son exclusivos una vía que sólo puede ser la suya; deja a otras artes —especialmente al cine— lo que no le pertenece en propiedad. Como la fotografía ócupa y hace fructificar la tierra que la pintura ha abandonado, el cine recoge y perfecciona lo que le abandona la novela.

En vez de pedir a la novela lo que toda buena novela le ha negado con mucha frecuencia: ser una distracción fácil, el lector puede satisfacer en el cine, sin esfuerzo y sin pérdida de tiempo inútil, su gusto por los personajes "vivos" y las historias.

No obstante, parece que el cine a su vez está amenazado. La "sospecha" de que sufre la novela, lo invade. Si no es así, ¿cómo explicar entonces esa inquietud que experimentan algunos directores ante los novelistas y que los lleva a hacer películas en primera persona introduciendo en ellas el ojo de un testigo o la voz de un narrador?

En cuanto a la novela, aún antes de haber agotado todas las ventajas que le ofrece la narración en primera persona y de haber llegado al fondo del impasse en que desemboca por necesidad toda técnica, se impacienta y busca ya, para escapar a sus dificultades actuales, otras salidas.

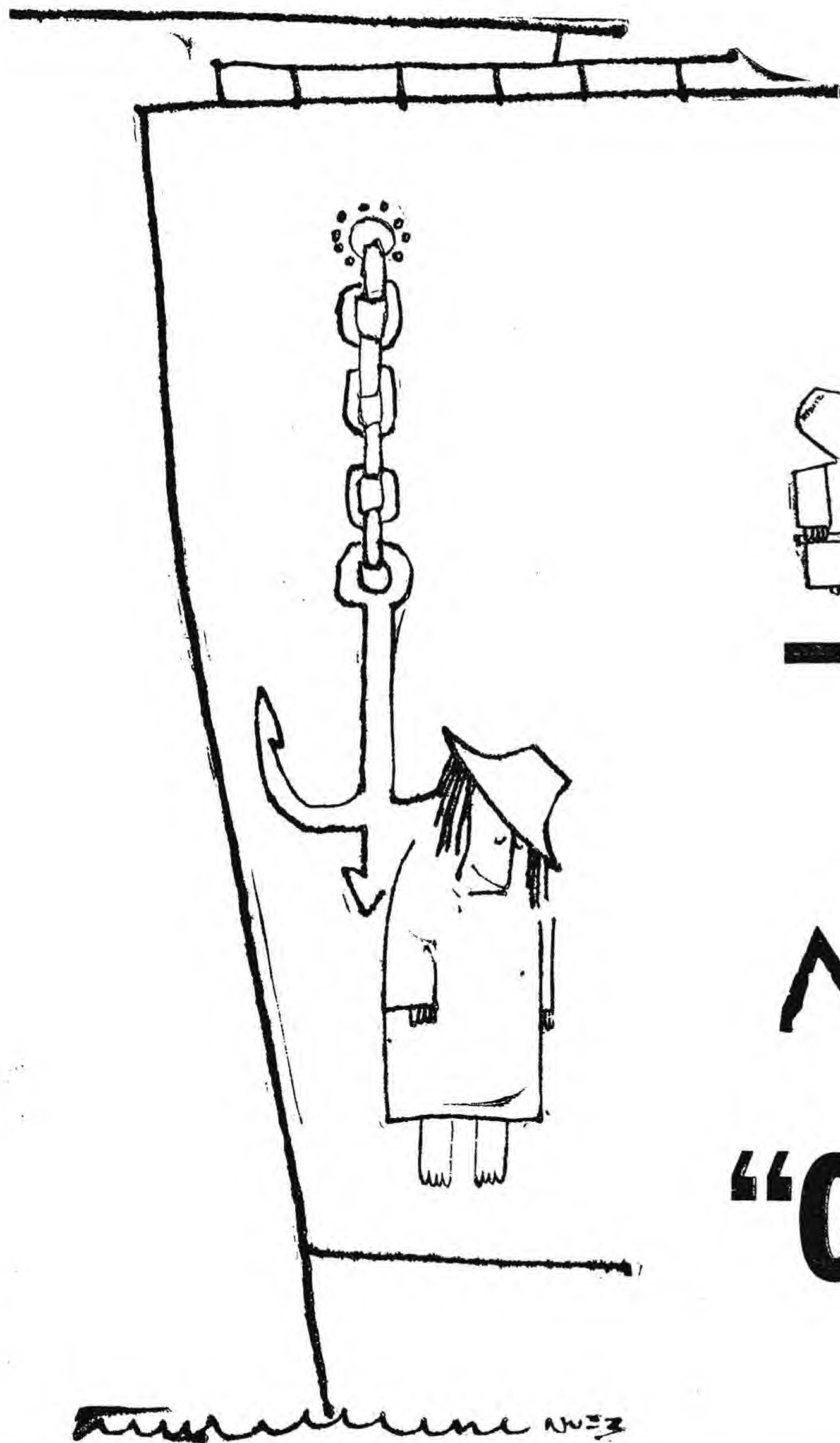
La sospecha, que va a destruir al personaje y a todo el aparato anticuado que aseguraba su poderío, es una de esas reacciones mórbidas por las cuales un organismo se defiende y encuentra un nuevo equilibrio. La sospecha obliga al novelista a cumplir lo que, dice Toynbee recordando la enseñanza de Flaubert, es "su obligación más profunda: descubrir la novedad", y le impide cometer "su crimen más grave: repetir los descubrimientos de sus predecesores".

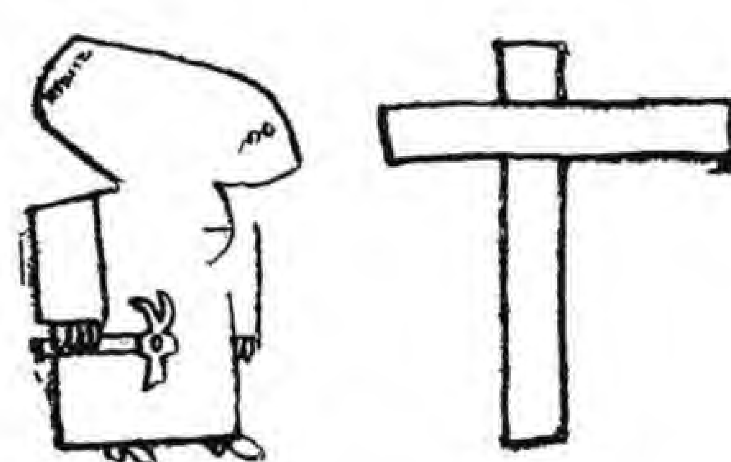
(Traducido por Calvert Casey)

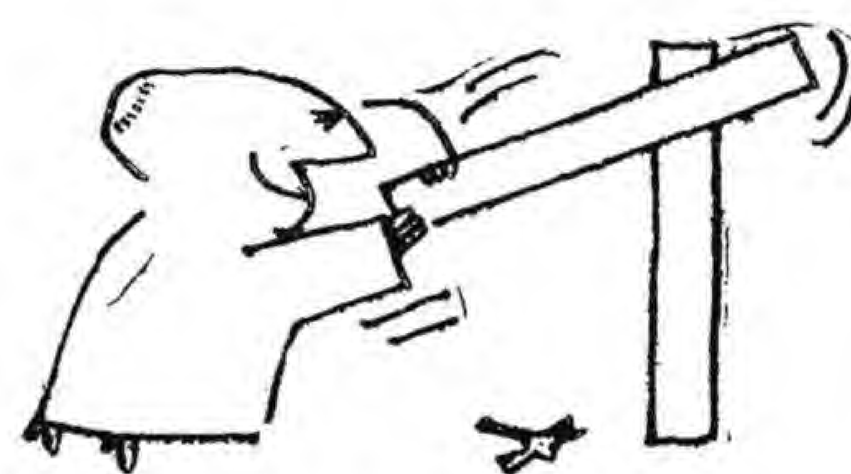
---

(2) "Ni una sola vez, exclamaba Proust, uno de mis personajes cierra una ventana, se lava las manos, se pone un abrigo ni dice una fórmula de presentación. Si alguna cosa había de nuevo en ese libro, es eso..." (Carta a Robert Dreyfus).

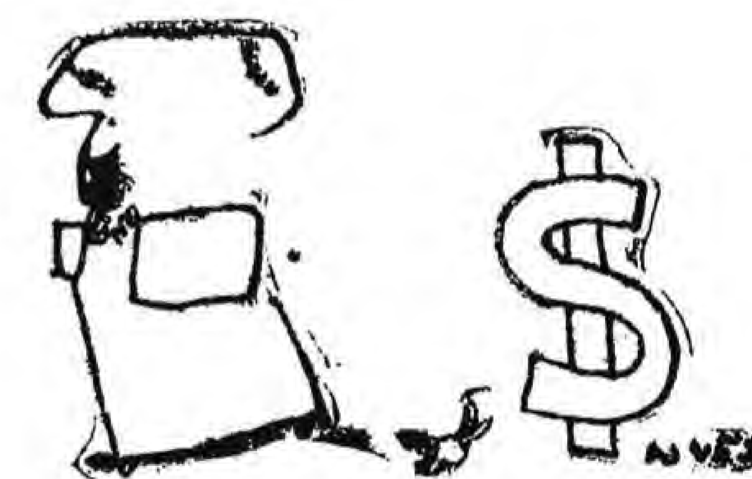
(3) Quentin se llaman el tío y la sobrina. Caddy, la madre y la hija.











algo sobre NUEZ y "CUBA SI"

POR LUIS AGUERO

"Cuba sí" es un libro de René de la Nuez que publicará, próximamente, Ediciones R.
LUNES se adelanta y publica algunos de los dibujos que integran el libro. Y, junto a ellos, un trabajo de Luis Agüero sobre Nuez y sus dibujos.

Hablar de un caricaturista es tan difícil como comer cangrejos sin embarrarse los dedos. Y hablar de un libro de un caricaturista es mucho más difícil aún.

La razón es simple: la caricatura está hecha para verse y no para explicarse. Parecería cosa de tonto, por ejemplo, que debajo de un muñeco que le está dando una patada a otro, apareciera un texto que dijera: "Este muñeco le está dando una patada al otro muñeco". Y mucho más tonto, todavía, si se le añade: "Y eso es muy gracioso".

La fuerza de la caricatura está en la caricatura misma. Por eso, con el tiempo, el dibujo humorístico ha evolucionado hasta quedarse mudo. Sucede que, aunque parezca paradójico, el dibujo humorístico mudo es el que más dice.

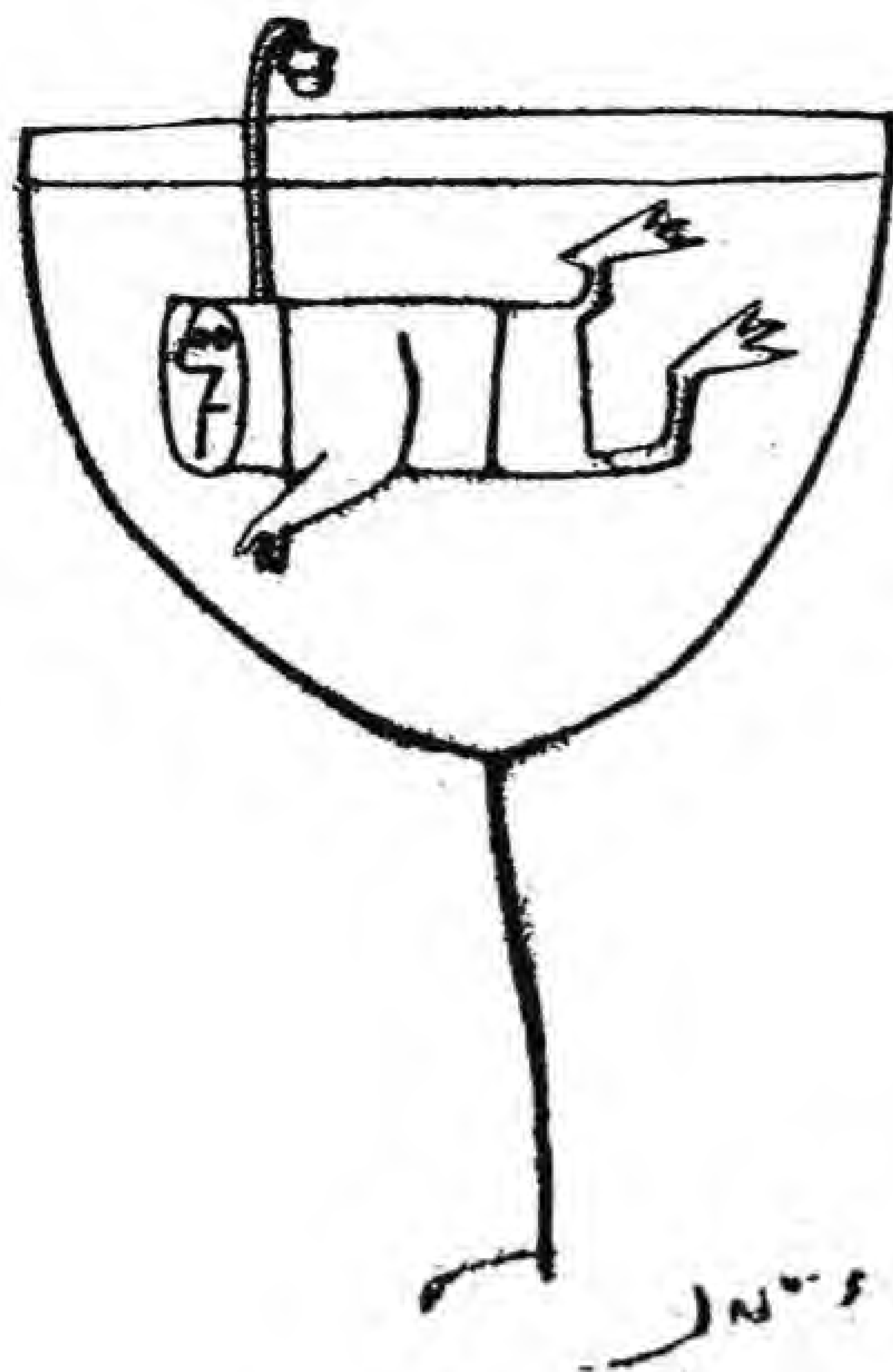
A lo largo de toda esta corta especulación se llega a la conclusión de que esta suerte de presentación resultaría inútil y equivocada si se diera a la tarea de explicar detenidamente cada uno de los dibujos que llena el libro.

Remítase, pues, el mismo a ser una breve nota de presentación del libro y a reunir algunos datos interesantes sobre el autor, la mujer del auto y un tío-abuelo del vecino de la mujer del autor que es muy simpático (el tío-abuelo del vecino de la mujer del autor, naturalmente; aunque el autor también es muy simpático).

Algunos de los dibujos de Cuba sí han aparecido publicados, anteriormente, en varios de los periódicos, semanarios y revistas donde colabora el autor. Pero la mayoría de ellos son inéditos; han sido hechos expresamente para el libro y eso, lógicamente, aumenta su interés.

Nuez, en sus dibujos, presenta una dualidad interesante: a pesar de estar presente la frescura (en el mejor sentido que posee el vocablo) de la espontaneidad, el trazo bien estudiado, la expresión conseguida, la acabada intención, demuestran un verdadero proceso intelectual. Aunque la frase esté un poco manoseada debe decirse que su humorismo es una cosa bien seria.

El libro se ha dividido en distintas secciones

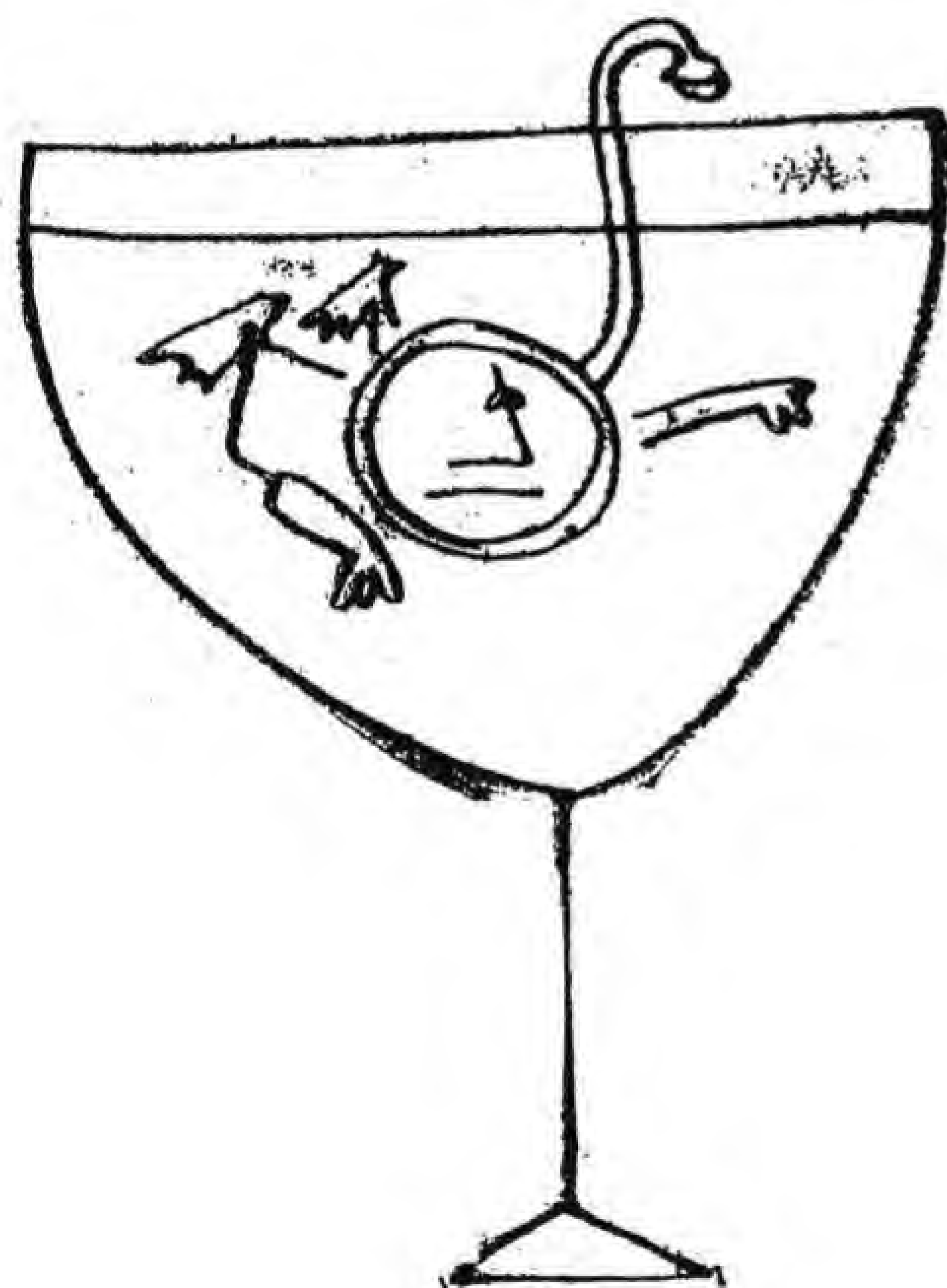


y es bueno detenerse, ligeramente, en cada una de ellas para observar de cerca la forma en que el autor ve y expone todos los problemas que confrontamos, los desdichados y agraciados seres que habitamos esta simpática bolita que ha dado en llamarse Tierra.

Me parece saludable, pues, sin caer en el error que se señala arriba, analizar brevemente cada una de las partes en que el autor ha dividido el libro.

El que escribe, para ser mucho más original, ha decidido comenzar por el principio. Y, como no ha conseguido hasta ahora una razón que se lo impida, así lo hace:

Los dibujos recogidos bajo el título de 20 de Mayo de 1902 son, a mi juicio, los mejores de todo el libro. La pasiva rebeldía de esos guajiros, testigos de una libertad que nace atada al yugo más canalla, es el logro mayor del autor. En esos dibujos está conseguido un humor subterráneo, casi doloroso que estimula la sonrisa inteligente del que ha comprendido. 20 de Mayo de 1902 vale, por sí solo, por las muchas y mentirosas Historias de Cuba que se han escrito y que, afortunadamente, no volverán a escribirse jamás.

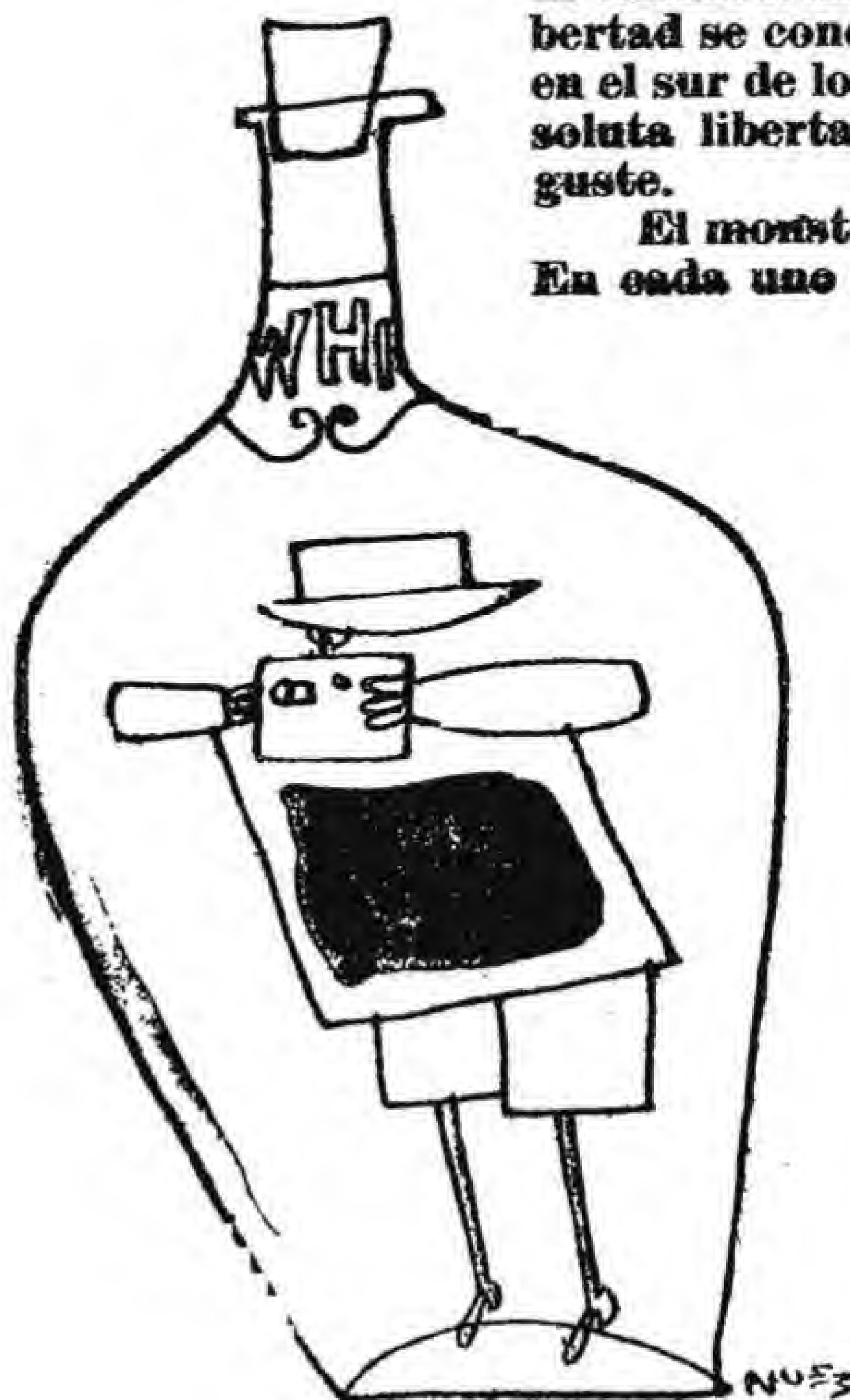


El libro continúa en esa tónica: West Point en América, U.S. Marines, FBI in Havana, Made in occupied Japan no son más que distintas versiones, y muy parecidas, de un mismo, único mal: el imperialismo yanqui: la explotación, el dollar, la estulticia. el militarismo, la sevicia, la opresión, el cretinismo: el imperialista yanqui.

Ese japonés enmudecido por el dollar, aquel indio cultivando una bota yanqui, aquellos hombres grandes y rubios que mascan chiclets y nadan en whisky, esos marines que han hecho buena la parodia de "Libertad, cuantos marines han desembarcado en tu nombre", son pruebas al canto de un imperio que no está reparando en los más asquerosos medios para obtener los peores fines.

Pero eso no es todo: Nuez sigue escarbando con su pincel-bisturí hasta traer a la superficie toda la sordidez de un mundo que se tambalea. En Little Rock está presente la hipocresía de eso que han llamado "mundo libre", donde los negros, dicho sea de paso, tienen la completa libertad de no ir a la escuela, de vivir postergados y de morirse de hambre. Es éste el gran país donde ninguna libertad se conculca: cualquier blanco, por ejemplo, en el sur de los Estados Unidos, está en la más absoluta libertad de linchar a un negro que no le guste.

El monstruo, naturalmente, no funciona solo. En cada uno de los sitios donde lleguen sus ten-



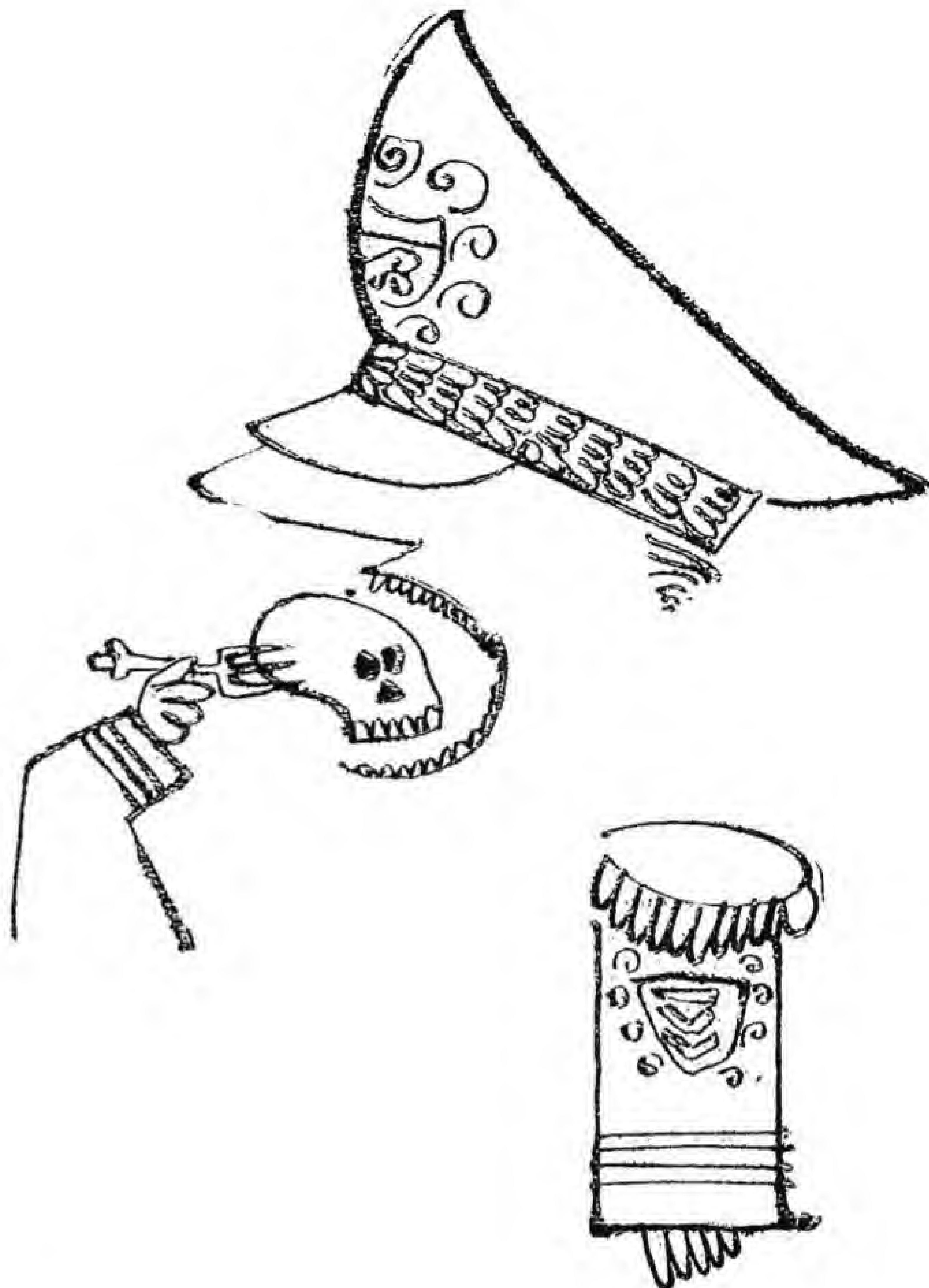
táculos necesita de buena gente que le proporcione el alimento necesario.

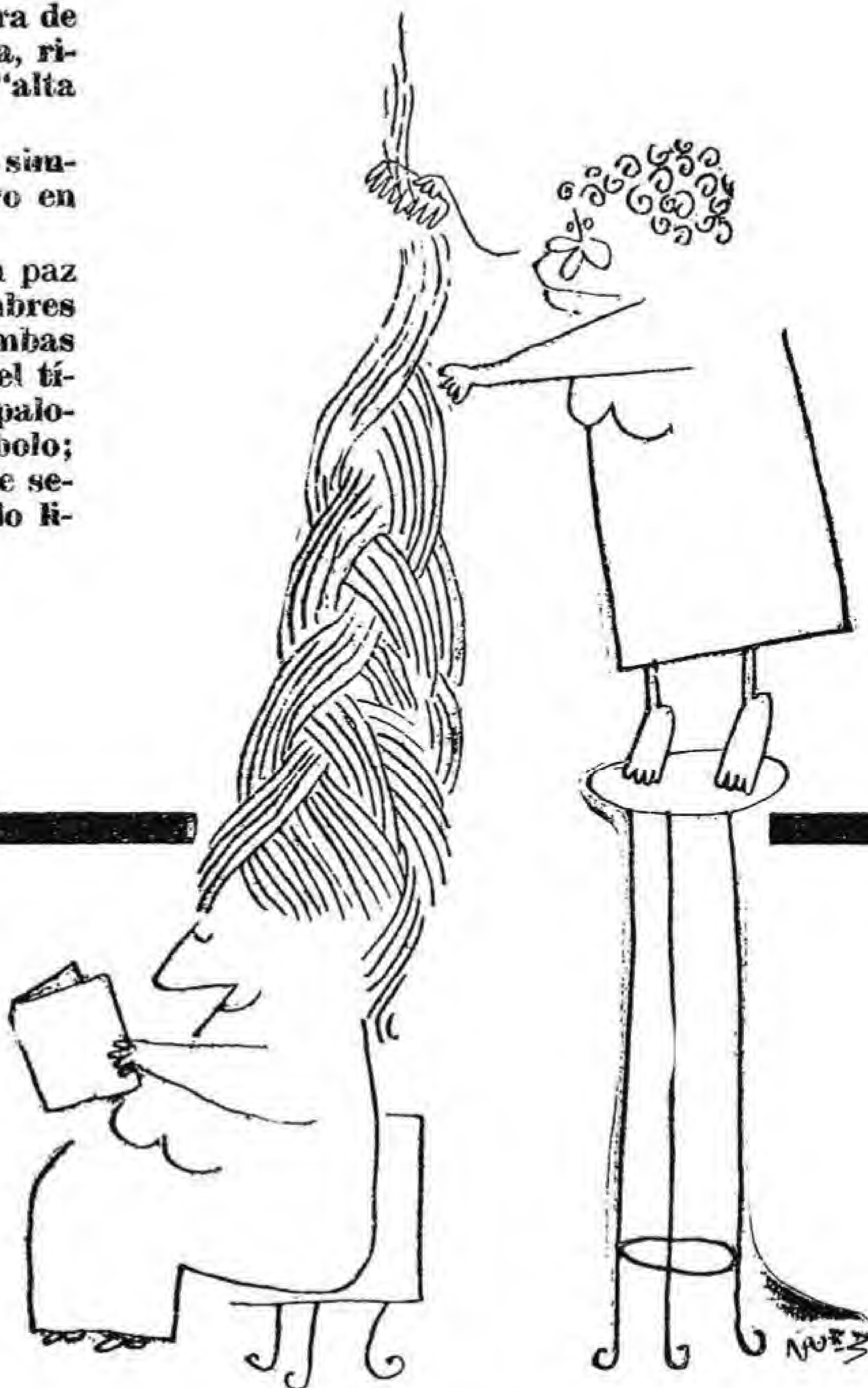
El autor ha echado un vistazo y en A Dios rogando... presenta a los legítimos representantes de una religión ilegítima: el catolicismo: un cura convierte su cruz en un signo de peso, otro llena un vitral de su iglesia con un dollar, otro más deja ver, por debajo de su sotana, una diabólica cola que lo denuncia. Es el clero, el clero que en España pregona a Franco como "Caudillo de España por la gracia de Dios" (tendría que llegarse a la conclusión de que Dios no es nada gracioso); el clero que en Cuba acompañaba a Batista y a Marta en sus "misiones caritativas"; el clero que, en cualquier parte del mundo, está del lado que menos duele: junto a los explotadores y frente a los explotados. Es el clero fascista, traidor, de enormes barrigas, que encuentra muy simpático al "muchachón" de Kennedy

El autor ha visto más. En Jai-Lai ha visto desnuda a la demasiado bien vestida "alta aristocracia criolla". Y ha visto en ella la más genuina representante de la pura reacción y la ha mantenido a través de todo el libro como un símbolo malvado (esa señora con pieles de zorro y peinado estrafalario) frente al otro símbolo; al símbolo del amor y la justicia que incorpora a través del barbudo. Y cuando se habla del FBI in Havana, la señora de las pieles aparece con una lupa en mano; y cuando de Little Rock, se ve molesta porque el barbudo tiene cargado a un negrito. Esa señora de las pieles es la esposa del millonario, dueño de trece centrales azucareros, que ha hecho honradamente su dinero con el sudor de las frentes de los muchos pobres obreros que laboran en sus ingenios. Esa señora de las pieles era socia del Havana Yacht Club y fumaba Chesterfield y tomaba whisky and soda y, hasta una vez, se compró un libro titulado: "Aprenda a ser una esposa cariñosa según el American Way of Life". Esa señora de las pieles es, en definitiva, la hedonista, tonta, ridícula, rimbombante y felizmente extinguida "alta aristocracia criolla".

El libro, después, ofrece una demasiado simplista visión de la situación de nuestro negro en Cuba: Pobre negro.

Hombres trabajando y Atomos para la paz constituyen el homenaje del autor a los hombres que luchan por la verdadera paz mundial. Ambas secciones podrían reunirse en una sola bajo el título de: Hombres trabajando por la paz. Esa paloma blanca con el martillo en el pico es su símbolo; el símbolo de la fuerza viva del obrerismo que será, en definitiva, quien dirija el nuevo mundo li-





bre donde quede abolido el ominoso derecho de la explotación del hombre por el hombre y donde cada quien pueda comer su pan con alegría.

Los barbudos llegaron ya... es la llegada de la Revolución Cubana. Los barbudos llegaron ya... y no llegaron bailando chá-chá-chá, precisamente. Llegaron haciendo lo que debió hacerse desde hace cincuenta y tantos años. Llegaron haciendo la Reforma Agraria y la Reforma Urbana y nacionalizando los monopolios extranjeros y convirtiendo los cuarteles en escuelas y abriendo las playas para todos. Los barbudos llegaron ya y llegaron haciendo la grande y verdadera Revolución Cubana.

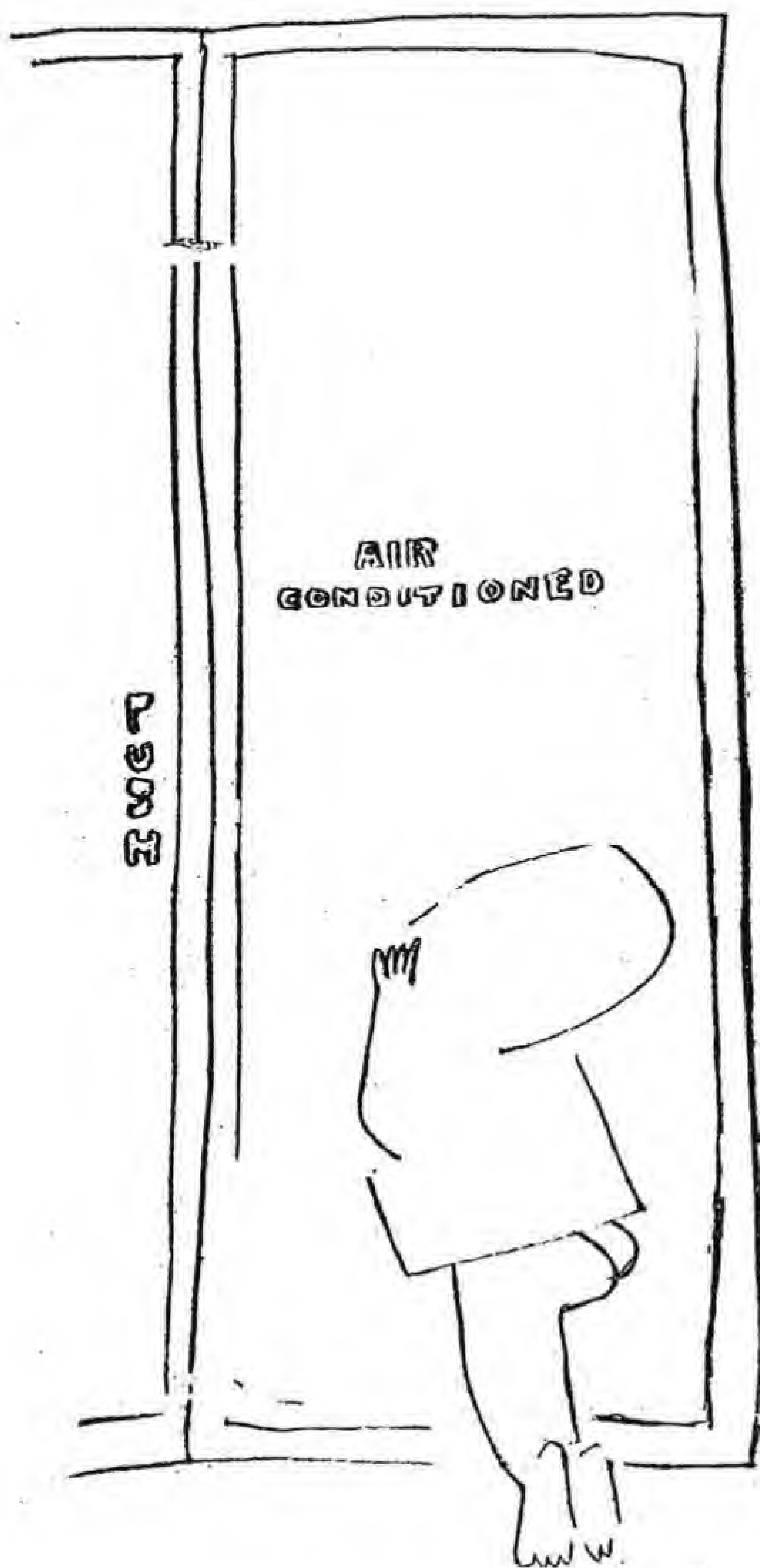
El libro termina con un grito que es uno en toda América Latina: YANQUI, GO HOME. Traducido al más puro castellano significa lo que sigue: "Yanqui, vete de aquí, no te queremos; apestas a sangre, dolor, miseria y muerte".

El negrito que carga contento con el racimo de bananas recuperado a Mamita Yunai; el indio que dignamente enfurecido arranca el pedestal donde se apoya el signo del Dollar; y, finalmente, ese tractor que va dejando en el camino una apremiante y definitiva orden, son muestras de lo que ha de suceder en Nuestra América: Yanqui, go home, es la palabra de orden.

Es bueno que después de haber dicho tanto del libro se diga algo del autor del libro: René de la Nuez.

Nuez tiene veintitrés años, nació en San Antonio de los Baños, está casado con Pucha, tiene un perro que se llama Picasso, vive en Almendares y es fanático del Marianao, detesta a Walt Disney, tiene un auto Chevrolet, colecciona botellas vacías y por vaciar, no le gusta pelarse, retratarse ni jugar a la carambola.

Nuez ha creado varios personajes: Napo-



León, Don Cizaño, El Loquito. De todos ellos, El Loquito fue, y sigue siendo, el más popular. El Loquito fue uno de esos pocos buenos productos que dejó la tiranía. Dice Nuez que, en aquella época, sólo un "loco" se atrevía a decir lo que estaba sucediendo. De modo que El Loquito fue concebido en una Ruta 76 cuando el autor regresaba a su casa (es bueno que se aclare que el autor vivía entonces en San Antonio de los Baños). Vale la pena poner un ejemplo de las cosas que decía El Loquito: cuando más terrible era la represión batistiana, en los meses de noviembre o diciembre de 1957, apareció en Zig-Zag un Loquito con una tarjeta de felicitación dirigida a La Sierra Maestra. Debajo se leía un pequeño texto: "Yo felicito a quien se lo merece". El Loquito, actualmente, continúa en su puesto de combate. Y para demostrarlo, para demostrar que está claro a pesar de su locura, se ha colocado una boina miliciana encima del bien conocido cucurucho de papel periódico.

Cuenta Nuez —con la eficaz ayuda de Pucha— que más de una vez lo han confundido con un ascensorista, un carretillero o un vendedor de bonos. Y, naturalmente, él no se molesta: jamás lo han confundido con un caricaturista.

Nuez dice que le puso Picasso a su perro porque lo quiere mucho. Y dice, además, que es el único hombre en el mundo que ha pedido a su novia en short. Y que para él la gracia en el dibujo humorístico está en la línea. Y termina: "Si pudiera dibujar como los niños, sería mucho mejor".

Y sigue diciendo, después, que en toda América Latina no existe otro caricaturista tan bueno como Osky. Y que en Francia le gusta Siné. Pero que, de todos, se queda con Saul Steinberg. Y dice que el mejor grupo de caricaturistas latinoamericanos está en Cuba. Y dice que los dibujos de este libro están hechos directamente en tinta porque "el caricaturista debe buscar, ante todo, la espontaneidad en sus dibujos". Y dice después que en la caricatura cubana existen tres personajes que son representantes de las tres grandes batallas que ha librado nuestro pueblo: El Liborio, de Torriente; El Bobo, de Abela y su Loquito. Y considera que, de los tres, es su Loquito el más optimista y el que más suerte ha tenido: ha visto hecha realidad la causa que defendió. Se detiene un momento (Nuez nunca se detiene más de un momento) y después dice que la Revolución Cubana ha abierto el camino a un nuevo grupo de caricaturistas cuyo concepto del dibujo humorístico es mucho más moderno y vital. Y cita El Pitirre. Y dice que es un gran esfuerzo. Y se niega a decirme cuál es el caricaturista cubano que más le gusta. Y dice que todos son buenos. Y dice que se va porque ya es tarde.

Y como casi lo ha dicho todo al que escribe le queda poco por decir. Sólo que Nuez ha colaborado en muchas de nuestras revistas, semanarios y periódicos y hasta en alguna que otra extranjera. Trabaja, actualmente, en los periódicos REVOLUCION y La Calle. Todos los sábados aparecen sus dibujos en El Pitirre. Sus primeros dibujos aparecieron en Zig-Zag y Bohemia. Pero si se quiere hacer historia verdadera debe apuntarse que sus primeras caricaturas fueron expuestas, hace ya algún tiempo, en el Primer Salón de Humoristas Ariguanabenses de San Antonio de los Baños. Ha colaborado, además, en Información, Trabajo, Razones y Vanguardia Obrera. Y, recientemente, han aparecido sus dibujos en Mella. Es bueno que se señale, además, que en más de una ocasión sus caricaturas han sido reproducidas por la revista mejicana Política.

Añádase, a lo dicho, que todos los días se presenta en el Noticiero-Revolución. Y que ha aparecido en otros programas televisados.

Y, dígase, finalmente, que con Cuba sí, Nuez entiende que cumple con La Declaración de La Habana:

"...el derecho de los intelectuales, artistas y científicos a luchar, con sus obras, por un mundo mejor..."



Siné HABLA DE NUEZ

Antes de venir a Cuba, había leído casi todo lo aparecido en Francia sobre la Revolución Cubana, es decir, casi nada: 2 libros, varios artículos, un discurso de Fidel y otro de Roa. Había visto también dos films de corto metraje. ¡Eso era todo! Si poseía una idea bastante exacta de la política en Cuba en general, no tenía en cambio ninguna sobre su vida artística, porque todo el mundo había olvidado hablar de ella.

Imaginaba en consecuencia que la Revolución tenía otras cosas que hacer en vez de parse del arte y si tenía por adelantado una total simpatía por el socialismo cubano, experimentaba al mismo tiempo una cierta aprensión.

Imaginaba las paredes cubiertas de espantosos affiches "realistas-socialistas" y los periódicos llenos de horribles caricaturas del "Imperialismo yanqui".

Era realmente conocer muy mal a los cubanos, porque los pequeños errores cometidos en ese estilo son tan raros que sirven más bien para destacar las otras obras, todas de calidad.

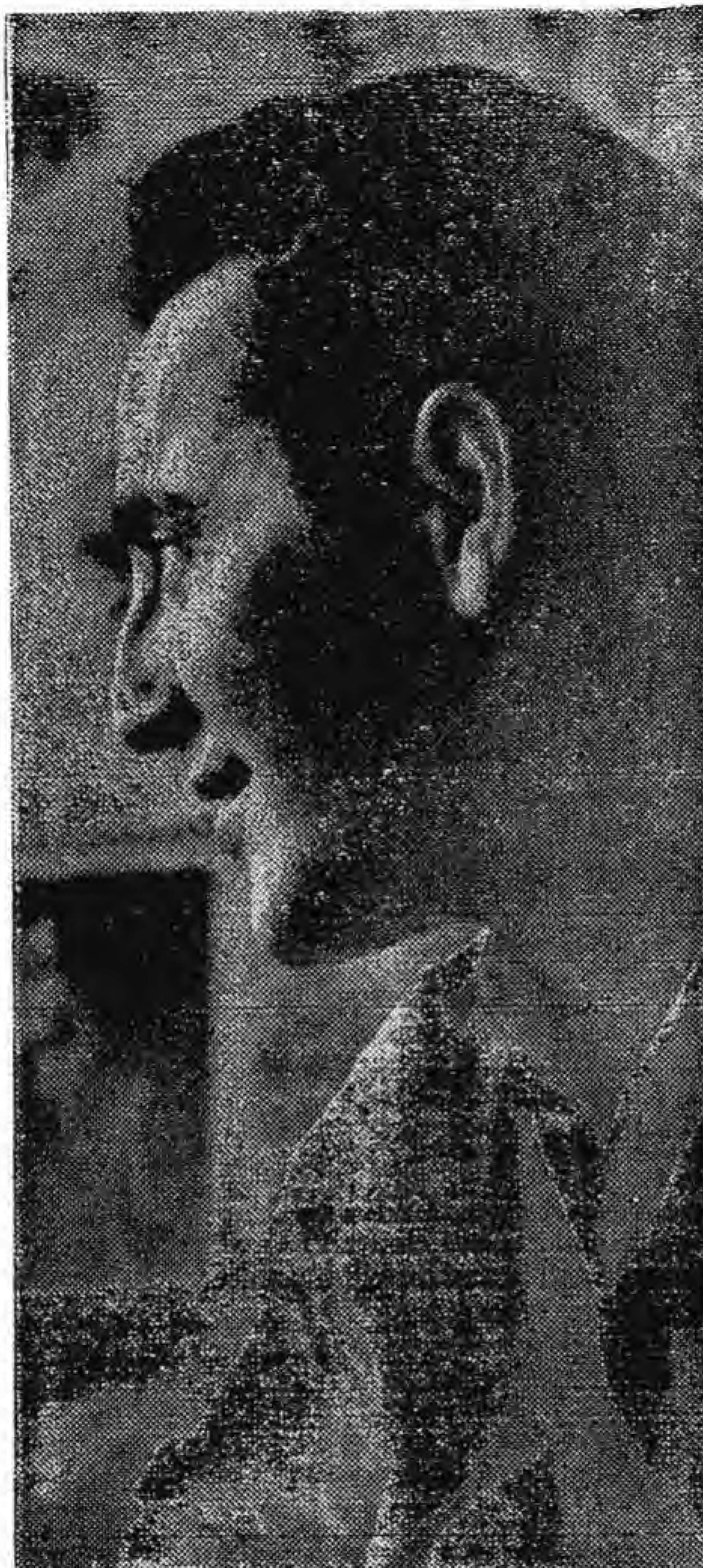
Me gustaría hablar aquí de un asunto que me es bien familiar y muy querido: el humor. Siempre he estimado que la falta de humor es antirrevolucionaria. Es por eso que no sabría decirles la alegría profunda y la satisfacción que me han procurado por ejemplo, los cartones animados de Muñoz, los emplanes y los dibujos de Tony Evora, de Guerrero, los de NUEZ, de Chago, de Sergio y de todos los otros...

Su estilo es resueltamente moderno y su humor tan perfecto que en la mayor parte de los casos son de leyenda. Es un hecho notable y muy importante porque los dibujos, cuando pasan de sus fronteras propias, sirven formidablemente a vuestra Revolución. ¡Créanme, el humor de los caricaturistas cubanos es una cosa formidable!...

Entre todos los dibujos, los que he encontrado más sensibles, son los de NUEZ. ¡Probablemente porque sus personajes y los míos son de igual familia! Los suyos golpean sobre el Tío Sam mientras que los míos golpean sobre De Gaulle, pero ellos golpean juntos con el mismo ardor y la misma fe: no hay más que ver sus rostros regocijados para convencerse! Sus personajes podrían perfectamente ir a Francia y los míos venir a Cuba: no habría ninguna diferencia entre sus víctimas. Sus personajes no son ni cubanos ni franceses: son solamente hombres que desean ser libres y que quieren que se les deje divertirse en paz.

Gracias NUEZ, gracias a todos los otros: ustedes me han probado que la Revolución Cubana es la de todos los hombres verdaderamente *libres.*

POR ANTON ARRUFAT



entrevista con JAIME SARUSKY

FOTO DE ERNESTO

Creo que la entrevista es el género más falso que pueda concebirse en la literatura. Esa distribución de preguntas y ese afán de hacer algo "movido", ameno, interesante, novedoso, no dejan de ser verdaderos estropicios literarios.

Sin embargo tiene un encanto: se parece a esas agradables conversaciones que sostenemos con los amigos en cualquier café habanero, digo, en esos pocos cafés habaneros con mesitas de mármol que quedan todavía en La Habana, y que según parece, están destinados a la desaparición.

Pues bien, Jaime Sarusky acaba de publicar su primera novela "La Búsqueda", en Ediciones R.

La Búsqueda tiene una virtud fundamental: se deja leer. No es un libro aburrido. Siempre que escribo esta palabra recuerdo la observación de un amigo que me llamó una vez "persona superficial", que catalogaba la literatura en obras aburridas y entretenidas. Sin embargo, considero que la prueba de la novela, la primera prueba de la novela consiste en que no se le caiga a uno de las manos, que la obra nos aliente a terminarla. Hay libros que requieren una paciencia infinita y cuya lectura es una obligación cultural. Esos libros no son muy frecuentados. (Creo que en gran parte la literatura cubana es una obligación cultural).

La Búsqueda tiene esa rara virtud entre nosotros. El autor ha sabido presentar los materiales de su obra en una forma interesante, humana, y el lector se siente encantado, emocionado, irritado, en la medida en que avanza en la lectura.

—¿Cuándo empezaste a trabajar la novela?

—Hace cuatro años. Mi labor fue interrumpida varías veces. Trabajé en ella a intervalos. Finalmente, en el 60 la retomé y pude concluirla. Ha sufrido muchas transformaciones. Amigos que la conocían en principio, no podrían reconocerla fácilmente ahora.

A medida que el tiempo pasaba, es decir, el tiempo de trabajo de la novela, me he ido distanciando del personaje principal, hasta que hubo momentos en que llegué a aborrecerlo. Cuando eso ocurrió, lo confieso, ya estaba terminada.

—La segunda prueba de la novela, puede consistir en que sus personajes, después que hemos terminado la lectura, continúen viviendo alrededor de nosotros, es decir, adquieran vida real. Es cuando uno dice, por ejemplo, "Ese tiene la ambición de un Julián Sorel". Es como si Julián Sorel viviera entre nosotros, como si hubiera sido nuestro amigo. **La Búsqueda** atraviesa también esta segunda prueba. Cuando cerramos el libro, Anselmo, Fico, el zapatero Perucho y Amelia, en menor escala, adquieren vida a nuestro alrededor, entran en la realidad cotidiana. Anselmo es un personaje contradictorio. Es el personaje clave de la obra, el flautista cuya obsesión es llegar a tocar en el Máximo Centro. Sin embargo, no hace nada por llegar. Se contenta con desear, con esperar. Es un personaje angustioso, al cual uno quisie-

ra empujar a la acción, meter la mano en el libro y salvarlo. Nos hace la misma impresión, por ejemplo, que el Hans Castorp de "La Montaña Mágica". Es un personaje inerte, impotente, aniquilado.

Releo hasta aquí y le pregunto a Sarusky:

—¿Es correcto lo que digo de Anselmo?

—Sí, pero hay algo más. No debes perder de vista la época en la que vive Anselmo. Su inercia, impotencia y aniquilamiento no eran suyas solamente sino la de casi todos en aquel momento. En esa época culminó el mito de "llegar".

—Era el problema de la apariencia entre nosotros. No se trataba de ser, sino de aparentar.

—Era nuestro equivalente del mito del "éxito" norteamericano. La necesidad de "llegar" se creba como un denominador común a todos. Los amigos, los políticos, los gangsters, los millonarios, simbolizaban a los que llegaron. ¿Pero cuántos eran los que podían satisfacer esa necesidad artificial? La sociedad, dividida en explotadores y explotados, creaba necesidades idénticas para todos, pero las posibilidades de satisfacer esas necesidades no eran idénticas para todos. Anselmo es un caso típico de lo que llamó Carlos Marx la alienación. Es decir, aquel que es un extraño a sí mismo, para los demás; el que ha perdido su condición humana y deviene un objeto, en una cosa. La novela se abre con una cita de Sartre que dice: "Erase una vez un pobre tipo que se había equivocado de mundo". Debo aclarar que no se trata tan sólo de que ese pobre tipo se haya equivocado, sino de que ha sido obligado por ese mundo a equivocarse.

—Hemos utilizado algunos epítetos que tienen connotaciones morales. Impotencia, aniquilamiento, etc. ¿Podría considerarse a Anselmo como un personaje moral?

—No me atrevo a afirmar que se trata de un personaje bueno o malo, simplemente. En Anselmo no cuentan esas categorías. No sólo como ficción sino como ser humano. Los hombres no son esquemas. Pueden ser generosos ahora y egoístas mucho antes de lo que podamos esperar. Y es precisamente en estas contradicciones donde residen la grandeza de los hombres. No se es lo que los demás quieren que uno sea, sino lo que uno es en realidad.

—Indudablemente, debemos reconocerte que no has tenido la debilidad de tomar partido por ninguno de los personajes de **La Búsqueda**. Te limitas a presentarlos. La acción dirá el resto. Recuerdo la observación de Lenin sobre Tolstoi cuando admiraba en él la capacidad de presentar objetivamente a un príncipe corrompido tanto como a un noble campesino. Sin embargo, hay en la acción de toda novela una justicia poética. Anselmo tendrá lo que quiso. Es curioso señalar cómo los otros personajes van progresando, cambian, se transforman a medida que el tiempo pasa en la novela. Fico, Lydia, Cajetilla no son los mismos. Anselmo, sin embargo, permanece invariable, inmóvil. La novela se cierra con una interrogante: ¿Qué hará mañana?

Hemos hablado de Anselmo. Cometeremos una injusticia si olvidamos a Fico, que es para mí el personaje que produce mayor impresión. Fico es, por su defecto físico, un ser excluído, el extranjero entre los demás. El prójimo para él es un peligro. El que puede señalarlo con el dedo. Los momentos más conmovedores de la novela son aquéllos en que este personaje está presente, aquellos que giran a su alrededor. La noche en que le cuenta a Lydia la falsa historia que él mismo se ha inventado para aparecer como un héroe ante sus ojos y ocultar la verdadera causa de su defecto físico. El momento que el dependiente, para no confundirlo, dibuja en la libreta de las cuentas la señal de su defecto físico... Fico ayudará a Anselmo; buscará recomendaciones para él; querrá que llegue a tocar en el Máximo Centro, y no lo abandonará. Pero todo esto lo realizará de un modo singular, a la cubana. Aquí Jaime Sarusky nos revela algo de nuestra alma. Fico se sacrificará por Anselmo, con esos pequeños sacrificios cotidianos de un hombre pobre, privarse del vaso de cerveza, no limpiarse los zapatos, pero lo hará sin ostentación. Delante de Anselmo le señalará que no tiene condiciones para llegar a tocar la flauta en el Máximo Centro, insistirá en que es haragán, indolente, cobarde. A cada momento se lo echará en cara. Sin embargo, calladamente sabrá sacrificarse y tendrá confianza en el amigo. Su escepticismo es aparente, un artificio retórico, el modo de ocultar sus verdaderos sentimientos. Creo que se ha señalado poco nuestra necesidad de reducir la importancia de lo que hacemos, o la admiración que nos despiertan escritores y amigos. Los cubanos somos un pueblo que no hace confesiones personales. (Nuestra literatura carece de diarios). Durante la conversación se mantiene siempre una distancia real encubierta por una aparente camaradería verbal, con grandes efusiones y abrazos.

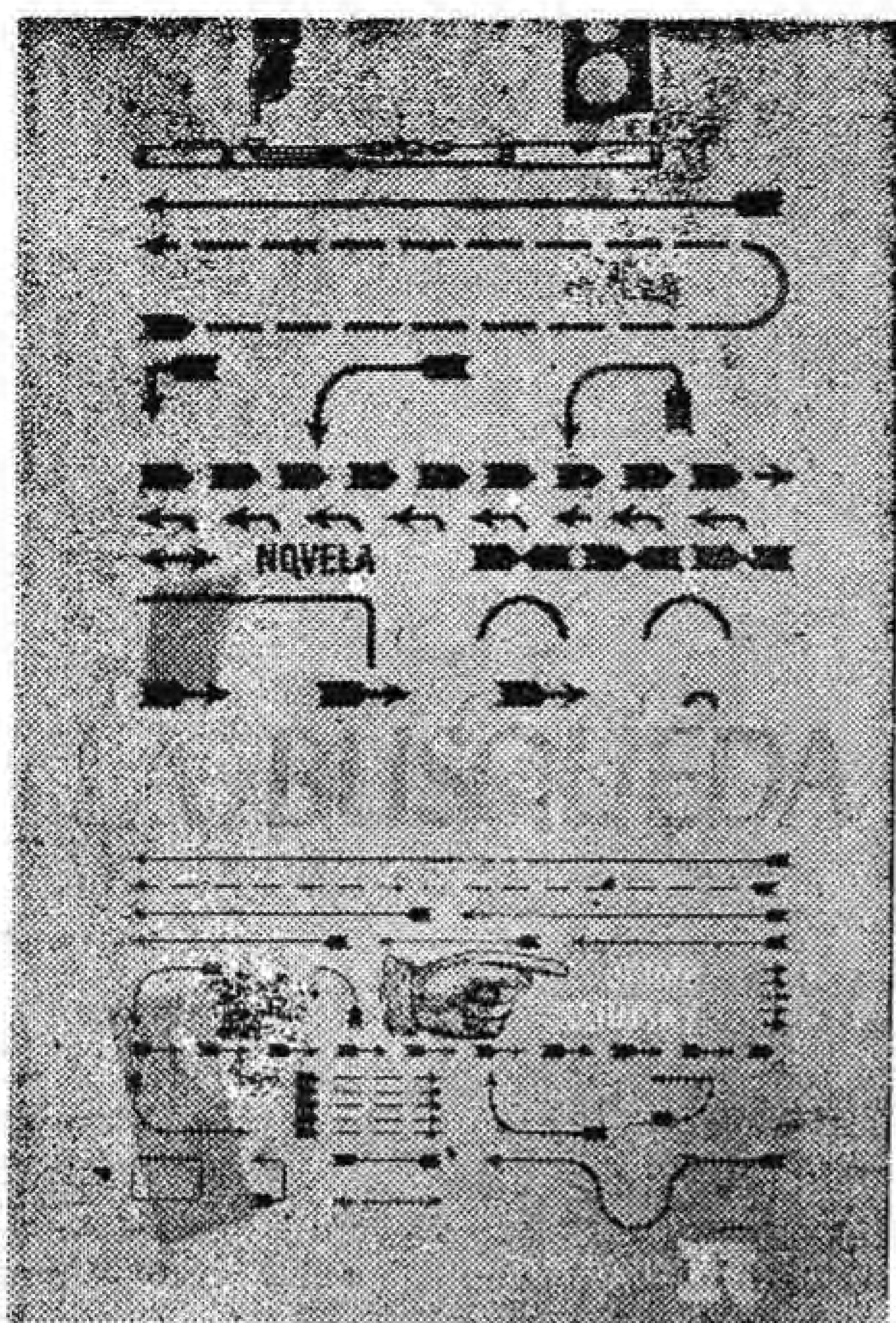
¿Es desinteresado Fico en sus relaciones con Anselmo? Jaime Sarusky me ha observado que no. En la novela están aclarados algunos de los motivos que inducen a Fico a ayudar a Anselmo en su ambición de flautista. Fico quiso ser un gran pianista, estudió durante varios años con verdadero ahinco y dedicación, pero su destino fue distinto, atroz y despiadado. Por tanto, puede verse en su interés por ayudar al flautista como una apuesta contra ese destino. Si yo no pude hacerlo él podrá, y así seré vindicado. Mediante su ayuda a Anselmo, mediante el sacrificio por el amigo, Fico consigue una identificación espiritual entre ambos. Se convierte en una entidad. Al señalar que el sacrificio de Fico es interesado no creo destruir su valor ni su nobleza. El amor a sí mismo, el egoísmo, es fuente del amor hacia los demás. Los modernos psicólogos lo han demostrado. El egoísmo es la fuente del amor al prójimo. Fico es un hombre frustrado, pero su frustración es útil y saludable. Anselmo sabrá sacarle buen provecho.

Sería interesante que nos dijeras algo sobre la novela cubana y lo que tú entiendes por una novela cubana. Podemos dividir la pregunta en dos partes. La primera sería: ¿Qué piensas de la novela cubana? y la otra: ¿Qué puede ser una novela cubana?

—Creo que nuestra experiencia en la novela es muy pobre. La novela no surge por la Gracia de Dios, sino como una necesidad histórica. Cada época tiene sus exigencias propias. No es posible hablar de la novela cubana sin relacionarla con nuestro desarrollo económico, político, social y cultural. El número de analfabetos durante el siglo XIX y XX es la respuesta a nuestra pobreza novelística. Se escribe para alguien. Los novelistas cubanos habrían tenido que escribir para los miles de esclavos analfabetos que, por supuesto, no podían leerlos. La novela cubana será producto de la necesidad de los nuevos lectores creados por la alfabetización masiva. La gran novela cubana será creada por esos mismos que hoy aprenden a leer y escribir. El proceso de desarrollo total de nuestra Revolución Socialista implicará una mayor racionalización de la vida cubana, que la novela como género exige para su mayor eficacia. Los cubanos se enriquecerán de nuevas y muy diversas experiencias vitales y eso producirá una novelística más rica y profunda.

La segunda parte de tu pregunta es muy vasta. Pero lo que sí puedo decir es que no podrá ser una buena novela cubana aquella que no está profundamente arraigada en el pueblo. Llegó la hora de despojar a nuestro pueblo visto por mediocres o impostores como simples tipos folklóricos. Creo que ya no es posible seguir viendo a los hombres del pueblo como típicos personajes vernáculos. El cubano además de ser cubano es hombre: ama, odia, ríe, tiene problemas y angustias y esperanzas como cualquier australiano o peruano. Ya formamos parte del mundo y es hora de universalizar lo cubano. Se han confundido las reacciones exteriores de los cubanos como si fueran cualidades inherentes a su personalidad íntima. Por ejemplo, el barbero de la [illegible] se pasa el día haciendo chistes y cuentos y [illegible] detrás de esto está su vida, sus problemas, sus sueños, lo que él ha decidido hacer con la vida y lo que la vida en realidad ha decidido hacer con él. Y todo esto realizándose, transformándose ante nuestros propios ojos en este instante privilegiado para cualquier creador como lo es el de nuestra Revolución Socialista. No es posible hacer una buena novela sin tener la pupila, el corazón y el cerebro puestos en Cuba. Temas hay por millones.

Estos problemas fueron ampliamente debatidos en el Primer Congreso de Escritores y Artistas que se celebró recientemente. Lo demás, todo lo demás, deberán resolverlo los novelistas cuando se sienten frente al papel blanco...



EN EL BILLAR

POR JAIME SARUSKY

"...llar, es el capítulo XII de la novela La Búsqueda, *de Jaime Sarusky que acaba de publicar* Ediciones R.

La celosía verde aislaba el salón de billar. Por uno de los rombos se filtraba un rayo de sol. El seco rebotar de las bolas rompía el silencio del lugar.

Un muchacho de cabellos rebeldes se plantó en medio de la entrada.

—Qué, ¿es Chicago, no?

Nadie contestó. Dos hombres se movían alrededor de la mesa de billar. Sostenían los tacos como si fueran viejas lanzas.

El muchacho volvió a preguntar. Lobera, el coime, que fungía de árbitro, gritó:

—Sí, es Chicago. Y ahora quítate de ahí. Estás tapando la claridad.

—Enciende la luz, Lobera. No seas tan tacaño, —ripostó el muchacho.

Anselmo estaba inquieto. Apartado en un rincón, se rascaba los pómulos. Observaba el movimiento rápido de los tacos, el choque de las bolas. Pero sus pensamientos no estaban allí. "Rufo es trompeta suplente del Máximo Centro. ¿Y yo? ¿Qué soy yo? Ahora mismo acaba de llegar un nuevo director para la Orquesta Sinfónica y estoy aquí. ¿Qué hago aquí? ¿Qué?"

—¿De a cómo es el partido?

—Psst. Cállate chiquito, por favor, —gruñó Lobera.

El muchacho se acercó a Anselmo. Trató de hablar en voz baja.

—¿Cuánto se están jugando, tú?

—Veinte pesos.

—¡De a veinte! Seguro que El Científico se come vivo al otro.

El Científico, con su barba de días y el saco por las rodillas, era todo método, precisión, detalle. Antes de cada jugada medía la distancia entre las bolas. Hasta cinco veces con sus dedos largos, huesudos. Su estrategia no consistía en meter la bola en turno solamente, sino en quedar bien colocado para la siguiente. Era precavido. Conocía todos los secretos del juego. De ahí su apodo. Un "caballo blanco" que confiaba ciegamente en sus manos le entregaba trescientos pesos cada mañana. El Científico salía y entraba en los salones de billar buscando "puntos", es decir: víctimas. Terminada la dura labor cotidiana, dividía por mitad las ganancias con su socio capitalista. Este pateaba, parecía una fiera cuando regresaba El Científico diciendo que había perdido. Por eso no había quien convenciera al virtuoso del billar de que vivir y ganar no era lo mismo.

—¿Y quién es el otro? —insistió el muchacho.

—Le dicen Santi... creo que es de Sancti Spíritus. Por eso le dicen así.

—¿Qué juega bien?

—No sé. No preguntes más y mira el juego.

De la pared colgaba un enorme reloj. Allí estaba desde que se había abierto el billar y nunca, salvo el primer día, se escuchó su tic-tac. El quería, tenía que saber la hora. No le preguntaba a Santi, que usaba reloj de oro con cadena porque El Científico exigía silencio para desplegar todas sus facultades. Pero tampoco podía seguir allí, incrustado en la silla, esperando que el partido terminase. En ese momento podría ser un consagrado como los boxeadores cuyas fotografías cubrían las paredes o como El Científico, otro consagrado en su especialidad. Pero Rufo, la presencia de Rufo en el Máximo Centro, lo inquietaba. "Es un trompeta cualquiera y lo han aceptado como suplente... ¿Y yo?"; desde el encuentro con Cajetilla pensaba constantemente en la suerte de Rufo. Y en el nuevo director invitado para dirigir los conciertos. Tenía que ver al director. Lo vería, le hablaría, hasta convencerlo. Estaba resuelto. Lo veía fascinado escuchando las notas de su flauta. No una flauta propia porque no tenía, pero al menos una prestada.

Dos bolas cayeron en la tronera. Confundido, sacó el sobre con los siete pesos pero los guardó otra vez.

"Eso es, voy a verlo. Pero, ¿y si me pongo nervioso... y si empiezo a Gaguear cuando esté delante de él? No... me le enfrento y voy a tratar de estar sonriente. Si por casualidad es un hombre serio a lo mejor no le gusta. Tal vez se ríe y quién sabe si hasta le caigo bien. Si es como esos extranjeros demócratas que salen en las películas a lo mejor hasta se deja tutear. Nadie sabe. Unas palmaditas en el hombro... ¡Yo de socio fuerte del nuevo director! ¿Yo?"

—Chiquito, coge. Cerveza pa to'l mundo! —exclamó Santi que ya zafaba el nudo del pañuelo donde guardaba un fajo de billetes.

—Pero si todavía no se ha acabado el partido, —replicó el muchacho.

—No importa. Este no mete esa bola. Tú verás.

El Científico estaba serio. Su cara se estiraba. Quería aparecer impasible. Un tic nervioso sobre el párpado del ojo derecho lo traicionaba. Estudiaba la disposición de las bolas recorriendo la mesa en interminables vueltas como de buitre sobre la carroña. Apuntó al costado derecho del mingo para darle mucho "picao". El golpe fue seco. El mingo salió disparado. Fue de banda a banda varias veces como una bailarina sofocada. El número once, con su franja roja, parecía un borracho dando tumbos hasta que al fin fue a detenerse al borde de la tronera.

—¿Qué hubo... ¿No se los dije? ¡Ya este partido es mío! —exclamó Santi abriendo los brazos.

Al ver la expresión de roña de El Científico, tomó la caja vacía donde se guardaban las bolas y se la entregó.

—¿Y ésto pa qué? —preguntó bobamente mientras la agarraba con las dos manos.

—Eso... pues eso es para que metas en la cajita todas tus ilusiones y las entierres bien con despedida de duelo y todo.

El Científico perdió la paciencia y tiró la caja. Anselmo repitió "entierra las ilusiones" y se estremeció.

—Aquí están las cervezas; —dijo el muchacho. Los mechones le caían sobre los ojos.

—Dale una a Anselmo, —le ordenó solícito Lobera.

—No. Yo no quiero. Me tengo que ir ahora mismo. Estoy apurado.

—Déjese de boberías, amigo. Eso tenemos que celebrarlo en grande, —intercedió Santi.

—Sí, hombre. ¿Qué apuro es ése? ¿Adónde es el fuego? —preguntó Lobera.

—Tú sabes bien adónde es.

—No, no sé.

Lobera se acercó a Anselmo. Simulaba estar muy intrigado.

—Ya te dije. Es que tengo que ir a ver al director de Orquesta... ése que acaba de llegar.

—¿Y no puedes ir más tarde?

—No. Los ensayos se acaban a las cuatro. Si no lo veo a esa hora se me va.

—¿A las cuatro? ¡Compadreee...! ¡Tienes tiempo de sobra!

—¿Tú crees?

—¿Qué hora tienes ahí, Santi, —le preguntó Lobera.

Santi extrajo el reloj con su cadena. Con mucha ceremonia los extendió sobre la palma de la mano para que se supiera que eran de oro.

—Las tres y veinte... veintiún minutos exactamente, como diría acá el amigo, —dijo señalando a El Científico con el pulgar.

—Ves. Son las tres y veinte na má. Todavía tienes tiempo.

—Pero...

—Nada de peros. Fíjate si tienes tiempo que casi puedes ir y venir dos veces.

—Bueno. Me quedo dos minutos. Dos minutos y me voy.

Lobera volvió a su silla frente a la mesa. Borró las cifras del partido jugado y llamó a Anselmo.

—¿Qué pasa ahora?

—No te vayas sin verme. ¿Oíste? Acuérdate que tengo que hablar contigo.

—¿De qué se trata? Me tengo que ir, chico.

—No te ocupes. Es un asunto ahí, muy importante... —res-

pondió Lobera fingiendo que apuntaba algo en el borde de la mesa.

Santi, como buen "espontáneo", liquidó rápidamente el partido. Ya El Científico se había puesto la máscara fría nuevamente.

—va la revancha —propuso altivamente sin mirar al adversario.

—Como quiera, —contestó Santi.

—Pero de veinte no.

—¿De veinte, no? ¿Qué, quiere bajar la tirada?

—No, no, al contrario. De cincuenta. ¿Te conviene? —Insistió desdeñoso El Científico.

—¿Cincuenta pesos?

—Sí, cincuenta pesos.

—Pues va. Conmigo sí que no...

El Científico tiró con desprecio dos billetes de veinte y uno de diez sobre la mesa.

A una señal de Lobera el muchacho se acercó a Anselmo.

—No. Para mí, no. Tómatela tú, —dijo rechazando la botella que el muchacho le ofrecía.

El no sabía explicárselo. Quería manifestar su malestar en aquel billar sombrío negándose a beber. Sin perspectivas, como el obrero del cuento que había escuchado el día anterior: un albañil que estaba trabajando en un noveno piso, sobre un andamio. De repente se había sentido mareado. Todos los objetos le dieron vueltas y cataplum... Recordando el cuento, su inquietud crecía. Eso mismo le había estado sucediendo a él. Un mareo, un mareo, un mareo. Las bolas daban vueltas; las mesas giraban; Lobera estaba sentado sobre su cabeza, Santi y El Científico estaban suspendidos en el aire apoyándose en los tacos. Todo giraba. Era el vértigo. El mismo vértigo del obrero que caía de un noveno piso. Había como una fuerza brutal que lo ataba, lo petrificaba. No podía soportar más ese peso enorme... No podía... De un salto se levantó; vaciló; chocó contra la mesa; se agarró a una de las anchas patas pero se incorporó y caminó como un borracho, entumecidos los miembros, hasta la puerta. "Voy aquí un momento" dijo anticipándose a la pregunta de Lobera.

—¿Adónde? —preguntó éste.

—Aquí... a... a la puerta, —respondió. Se enjugó el sudor de la frente. En la puerta sintió un violento corrientazo. Se dirigió a la esquina. Había una parada de ómnibus. El sol le alcanzó de lleno en el rostro. Se sintió aliviado. El ómnibus no venía. La calle estaba vacía. Tenía que ir al **Máximo Centro.** Tenía que ver al director de orquesta. Tenía que hablarle. Tenía que demostrarle que él también era un buen flautista. Un flautista de más categoría que Rufo el trompeta. Lobera no era el nuevo director. El billar no era el **Máximo Centro.** Venía el ómnibus. Algo amarillo que se vislumbraba a lo lejos. ¡Cuánto demoraba! ¿Por qué no acababa de llegar?

Era un camión con el frente amarillo. No venía el ómnibus. Si venía lo tomaba. En veinte minutos estaría hablando con el director. La ruta 26 pasaba por allí. Circulaban cada tres minutos. Parecía que se demoraban deliberadamente. Se sentía más ligero. En unos instantes pasaría. Volvería al billar a despedirse de Lobera.

Si el coime quería hablarle de algo importante, que esperara. Disponía de toda la noche para oírlo. En ese momento tenía que irse. No podía perder el ómnibus. Lobera comprendería. Cruzó la calle. Se detuvo en la otra acera. Volvió a mirar. El sol lo deslumbró. Miró con más cuidado. La calle seguía desierta. Vio a Lobera, desencajado.

—...lo que yo les digo. Ese no es amigo de nadie. Es un fulastre. Un fulastre...

—¿Quién no es amigo de nadie? ¿Quién es un fulastre?

—Eh... Ahhh... un tipo ahí... uno que tú no conoces.

Le dio vueltas a la palabra "fulastre, fulastre". El no era un fulastre. Era amigo de sus amigos. Lobera era injusto al hablar así. Claro, había dicho que era un tipo ahí, uno que no conocía, pero se estaba refiriendo a él. Lobera le había demostrado amistad. No una, muchas veces. Cuando todos lo atacaban —Perucho, Hipólito, hasta Fico— se había mantenido leal. Comprendía, o parecía comprender, lo que era un flautista sin flauta. Escuchaba atentamente en vez de sermonearlo como los otros, y a veces hasta le prestaba dinero. Pero no era justo acusándolo de fulastre. ¿Por qué tenía tanta prisa en hablarle? ¿Acaso no podía esperar unas horas?

Trató de poner en orden sus ideas. Lobera y los contendientes vaciaban aprisa las botellas de cerveza. El juego, sin embargo, no se detenía. El muchacho, completamente absorto en el partido, se limpiaba la nariz con los dedos. Se daba cuenta de que si seguía un rato más entre ellos se momificaría. ¿Y si pudiera tomar un taxi? En menos de quince minutos estaría en el Máximo Centro. Tendría que correr por las avenidas de la ciudad.

La carrera costaba uno cincuenta por lo menos. Imposible. Los siete pesos eran para la flauta. El ómnibus llegaba en menos de media hora. Las rutas 26 y 27 pasaban cerca del billar. Pero, aunque tomase cualquiera de las dos, al llegar a la parada más cercana al Máximo Centro, se vería obligado a caminar una cuadra al descubierto, bajo el sol aplastante de esa hora. La 20 le servía también pero no pasaba cerca del billar. Tendría que hacer transferencia. Pero caminar esa cuadra interminable, bajo el sol, era insoportable. Luego, en caso de que lloviera, no encontraría dónde refugiarse. Los ensayos deberían ser por la noche. Con cada reflexión surge una barrera. Hay que hacer algo. Hacer, pero ¿cómo?

El Científico volvió a perder otro partido. Tenía las pupilas dilatadas.

—¿Va de cien?

—No, —respondió Santi sin inmutarse.

—¿Cómo no?

—He dicho que no. Si quiere seguimos de cincuenta. ¿Te conviene?

—¡Ah... no!

El Científico echó mano a una botella vacía. Ya iba a lanzarla contra la cabeza de Santi cuando Lobera se interpuso entre ambos. Le agarró los brazos flacos y los retuvo mientras el muchacho lo ayudaba a inmovilizarlo.

—Suéltame, que lo mato. Lo mato. Déjame, que le rompo el alma, se la rompo... Por mi madre que se la rompo.

—Dejen eso, caballeros. Calma, que no es pa tanto. Seamos gente civilizada, por favor, —clamaba Lobera.

La llegada de varias personas entibió los ímpetus. Parece que El Científico se dejó aconsejar al recordar que en las estaciones de Policía ya estaban acostumbrados a verlo.

Anselmo le preguntó la hora a uno de los recién llegados. Este le contestó que eran las cuatro menos veinte. Seguía impaciente. Quizás el ómnibus no demoraría veinticinco minutos en llegar. A veces están retrasados y corren mucho para atrapar el tiempo perdido. ¿Quién es capaz de entender todas las incógnitas que se presentan en la vida? Si a él le hubieran dicho que ese día, precisamente ése, era el mismo que el testarudo de Lobera había elegido para decirle algo tan importante, no lo hubiera creído. ¿Por qué lo retenía? Lobera no se rodeaba de mucho misterio al hablar. Arrojaba las palabras directa, llanamente, como paletadas.

—Apunta aquí, Anselmo, por favor, —dijo Lobera llamándolo desde una de las mesas donde atendía nuevos jugadores.

—Mira que me tengo que ir. Ya llevo aquí más de una hora.

—Apunta, por favor. El partido se acaba enseguida. Esta gente es experta. Tienes que ayudarme, mi hermano.

Disgustado, tomó el yeso y se sentó frente a la mesa. El partido era reñido, pero se olvidaba del resto. Las bolas de colores; el mingo de marfil; la exaltación, y una planicie inmensa, verde. Por ella corría un elefante blanco, colosal. La llanura se cubría de sangre al cesar los combates entre el elefante blanco y los otros derrotados. La lucha era implacable pero los elefantes rojos, los elefantes negros, los elefantes amarillos acababan siendo expulsados. Tras las batallas, el elefante blanco, colosal, erguía la trompa y se paseaba orgulloso por la planicie reconquistada.

Oyó el ruido del motor de un vehículo que avanzaba por la calle. Se acercaba y aumentaron las palpitaciones. El vértigo volvía. El vehículo llegaba a la esquina del billar. No soportó más y abandonó la silla que rodó por tierra. Corrió hasta la puerta. Miró hacia la esquina. Era un ómnibus de la ruta 26. Sus puños se crisparon sobre el pantalón al verlo alejarse a toda velocidad.

—A lo mejor ya se fue, —dijo Lobera para mortificarlo.

—¿Tú crees?

—Yo qué sé. ¿Ni que esa gente na más que esté esperando que tú los vayas a ver? Esos tipos no tienen tiempo pa nada.

—¡Tú qué sabes de eso!

—Los años, mi hermanito, los años.

"Quizás sea verdad" reflexionó. Tal vez, efectivamente, el director no lo atendería. Bueno, pero si era así ¿cómo era posible que Rufo ya fuera trompeta suplente de la Orquesta? Claro, había trabajado varios años en los Estados Unidos. Seguramente hablaba inglés, porque no era de suponer que el director supiera hablar español. Si conocía el idioma no sería difícil convencerlo. Pero y si no, ¿cómo entenderse con él? Siempre hay músicos que hablan inglés y pueden hacer de intérpretes. Eso quería decir que otra persona sabría lo que hablaran. El asunto era muy delicado. A lo mejor el individuo traducía lo contrario de lo que dijese. Ni pensarlo si el intérprete era flautista. Además, suponiendo que todo saliera bien, y que el director ordenase una ejecución cualquiera, ¿qué iba a hacer? Porque no era posible presentarse ante él, así como así, sin flauta. ¿Qué pensaría de un flautista que aspiraba a formar parte de la Orquesta Sinfónica del **Máximo Centro** y ni siquiera poseía su instrumento propio? Hubiera sido capaz de decir que eso no era serio; que en nuestros países no hay sentido de la responsabilidad y que nunca, en los muchos años que llevaba dirigiendo, se le había presentado un caso semejante. Entonces, si tenía malas pulgas, como la mayoría de los directores, seguro que le daría las espaldas dejándolo plantado con la palabra en la boca. Y eso sí que no se lo permitiría de ningún modo. Bueno lo bueno, pero la humillación. ¡Eso nunca! Y si la ofensa venía de un tipo de esos, de un... extranjero, ¡Qué va! ¡Nunca!

Ya no anotaba siquiera. Varias veces le llamaron la atención hasta que tuvo que cederle el asiento al muchacho que se brindó gozoso a servir de árbitro.

Lobera se sentó a su lado.

—Oye, —dijo con una sonrisa forzada que mostraba hasta las caries de sus dientes.

—¿Qué?

—Tengo un problema, ahí, chico. A mi hermano no le han pagao todavía la plata de esta semana y la verdá que ya hace tres días que el fogón de la vieja no se enciende. ¿Tú me puedes hacer un favor, eh?

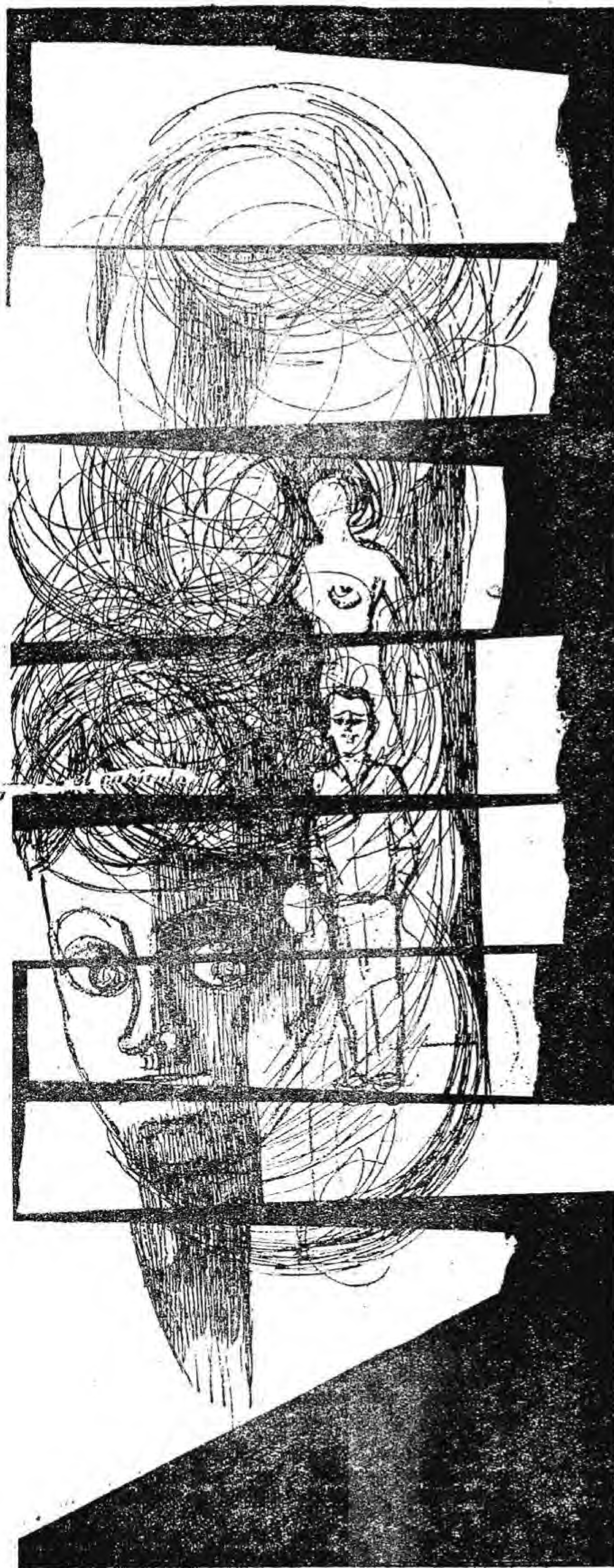
Ya Anselmo iba a protestar, pero Lobera lo atajó.

—Lo único que necesito son dos pesos. Dos pesos na má. Yo te los devuelvo la semana que viene.

—Es que...

—Si tu no puedes no tengas pena pero el lunes de la semana que viene yo te los doy. ¡Sin falta, mi hermano! ¡Tu sabes que conmigo no hay caída! ¡No hay caída...!

un baño de vapor



A la mañana siguiente la vio. Estaba aún acostada en la minúscula alcoba de su padre cuando Carlos bajó la escalera de mano y la vio. Era joven y podría decirse que bonita. Tenía el pelo negro, la piel trigueña y los labios gruesos. Al ver a Carlos sonrió, pero no fue una sonrisa amistosa, sino un esbozo de cohibición y orgullo lo que ensanchó su boca.

Su padre se había levantado ya y se alisaba con un cepillo los cabellos grises y finos. La presencia del hijo no lo turbó. Lo señaló a la mujer:

—Mira, Zoraida, —le dijo—, éste es mi hijo Carlos.

—¿El que trajiste de México?

—Sí.

Ella se acercó al niño cubriéndose el cuerpo desnudo con una sábana.

—Va a ser muy buen tipo —dijo cuando estuvo frente a él. Es muy bonito.

El rostro congestionado del niño le ardía como si tuviera fiebre. Su vista baja sólo observaba de soslayo a la mujer.

—¡Cómo no va a ser bonito si ha salido igualito a su padre! —El padre rió con risa cascada y satisfecha de la sobada broma. Sus pequeños ojos grises resplandecían.

—Mira, Reyes, ¡pero si se ha puesto colorado! —Ella parecía extraordinariamente divertida del bochorno que había descubierto en las mejillas del niño. Carlos enrojeció aún más y tuvo ganas de llorar. No obstante, lo complacía la secreta vanidad de saberse centro de atención de aquella mujer que inesperadamente había amanecido en su casa; que de pronto, y a pesar de toda la miseria de que estaba revestida, concedía con su presencia cierto calor de hogar a aquel lugar tan desprovisto de ternura.

El padre dejó de reir y miró el rostro turbado de su hijo. Por primera vez experimentó algo semejante a la vacilación. Pareció turbado él también. Pero se repuso enseguida y colocando una mano en el hombro descubierto de la mujer, dijo al niño:

—Esta es Zoraida. Creo que ya te he hablado de ella. Nos conocemos hace mucho tiempo. Ella es de aquí y venía a darse baños de vapor antes de que tú llegaras de México. Ayer por la tarde me encontré con ella en La Habana y la invité a venir... —Cambió bruscamente de tono y exclamó con golosa complacencia: ¿Qué te parece? ¿No es una hembra estupenda?

La atrajo hacia él, estrechándola, y volvió a reir con risa de viejo satisfecho.

—Por favor, Reyes, mira que el niño no entiende de estas cosas y nos está mirando —dijo ella como si la presencia del niño le diera un pretexto para eludir una caricia que evidentemente detestaba.

—Oh, sí entiende —respondió el padre sin soltarla. Yo he criado a mis hijos de un modo distinto. Les he dado una educación especial. Los he preparado para la vida. Carlos comprende perfectamente que esto es muy natural, que no tiene nada de malo que tú y yo hayamos dormido juntos...

—Reyes...

—¿No es así, hijo?

Carlos asintió con una inclinación de cabeza. El padre prosiguió con redoblado entusiasmo:

POR CESAR LEANTE

—¿Lo ves? A los doce años mi hijo tiene más conocimiento de la vida que cualquier joven de veinte. Con mis hijos yo puedo hablar de cualquier tema con absoluta libertad. Para eso son los hijos de un genio...

Pero la mujer no parecía tener el más mínimo interés en la disertación del padre y miraba al niño con curiosa vivacidad. A pesar de su torpeza mental, procedía con tacto y había en su voz una sombra de culpabilidad cuando preguntó:

¿Qué tiempo hace que no ves a tu mamá?

—Casi un año...

—¿Y tienes ganas de verla?

Carlos consultó a su padre con la vista, como cambiando con él una mirada cómplice, y dijo en voz tenue, sabiendo lo que debía responder, pero sin la menor convicción:

—Sí.

—¡Pobrecito!

La mujer le acarició la cabeza y él se dejó hacer mansamente.

—Bueno, ve a encender la caldera para que Zoraida se de un baño de vapor —dijo el padre.

—Pero si no tengo ganas —objetó la mujer.

—Cómo no. Te sentirás como nueva. Un baño de vapor es la vida.

Retozaban cuando Carlos atravesó el pequeño despacho de su padre, salió al corredor y se dirigió al fondo de la casa en una de cuyas esquinas había instalada una caldera de vapor. Encendió el horno y luego bombeó el depósito de la gasolina que lo alimentaba para darle presión de aire.

De la alcoba de su padre llegaban voces y risas contenidas. La mujer reía y repetía constantemente "no" o "estáte quieto" y de pronto el niño oyó un sonoro chasquido.

—¡No seas bruto, Reyes! ¡Me has lastimado! —le oyó exclamar a la mujer con irritación.

Hubo un breve forcejeo más, pero después se hizo el silencio. Lo último que el niño escuchó fue un ruido que le pareció el de un cuerpo que se arroja bruscamente en la cama.

Era temprano, la mañana estaba ligeramente fría y mientras aguardaba a que la caldera tuviese presión de vapor, el niño se sentó en una silla de alto respaldo introduciendo las manos debajo de los muslos. Había estado escuchando con anhelante atención lo que ocurría en el cuarto de su padre y ahora, al apagarse todo sonido, se quedó muy quieto, respirando sofocadamente, con todo el cuerpo en tensión. Pero no logró oir nada más. Sin embargo, podía imaginarlo. No era ningún ingenuo. Sabía que existían relaciones sexuales e incluso conocía por conversaciones de amigos de más edad la forma en que se llevaban a cabo. Aún más: podía visualizarlas mentalmente. Ahora lo estaba haciendo.

El vapor bullía en la caldera. El niño miró el manómetro. Marcaba treinta libras de presión. Fue hasta la alcoba de su padre y se detuvo ante las mamparas cerradas.

—¡Papá! —llamó en voz alta.

Del otro lado de las mamparas le respondió una voz áspera y agitada:

—¿Qué? ¿Qué quieres?

—Ya está el vapor.

—Está bien; enseguida vamos para allá.

Pero pasó algún tiempo antes de que salieran. Ella venía envuelta en una bata de casa de su padre y la falda barría el piso. El padre estaba en mangas de camisa, un poco despeinado. El niño les sonrió suponiendo que eso era lo que debía hacer.

—¿Hay bastante vapor? —le preguntó el padre.

—Sí...

—Ven, Zoraida, entra en este baño.

—Tengo miedo a quemarme.

—No seas tonta. Ni que fuera la primera vez que te das un baño de vapor.

—Pero siempre me da miedo.

—Vamos, entra. Te vas a sentir como nueva.

—Bueno, pero ten cuidado. Mira que tú estás medio loco.

—Sí, por ti.

El padre lanzó una especie de gruñido que quiso ser risa y empujó a la mujer por la espalda haciéndola entrar en una caseta de baño. Cerró la puerta pasándole el cerrojo por dentro.

Luego el niño sintió un suave roce de ropas y pensó que la mujer se había desnudado y después oyó el chasquido silbante del vapor saliendo a chorros. La habitación comenzó a llenarse de un humo blanco que se disolvía en el aire antes de alcanzar el techo.

—¡Huy, está muy caliente! —oyó que chillaba la mujer.

—Entra, no te va a pasar nada. Y frótate bien el cuerpo. No, así no. No sabes hacer nada. Yo te enseñaré. Así, ¿ves? Eres una chiquilla inútil.

El niño lo veía deslizando la mano por el cuerpo de la mujer, sobre su piel que ya debía haber comenzado a humedecerse, por sus piernas y sus brazos y sus pechos...

Se apartó para vigilar el manómetro. La presión disminuía y abrió al máximo el conducto de la gasolina. Las llamas rugieron en el horno. Ya no eran azules, sino largas y amarillas lenguas que se introducían vorazmente en los tubos de la caldera. Se quedó contemplando aquellas llamas.

—¡Carlos! —la voz del padre le llegó desde el interior de la caseta.

—¿Qué, papá? —contestó con voz trémula.

Cierra la llave de paso y tráeme una toalla mojada y otra seca.

El niño hizo lo que se le pidió. Cerró la llave de paso del vapor y de una cómoda extrajo dos toallas; humedeció una y luego llamó a la caseta. El padre entreabrió la puerta y al hacerlo el niño atisbó a la mujer en el interior, desnuda y sudorosa. Fugazmente vio su cuerpo moreno y brillante, su pelo pegado a la piel del cuello y los hombros, y vio también su sexo.

Regresó a su silla y se sentó. El corazón le golpeaba violentamente y las manos le temblaban. La mujer desnuda estaba frente a él y era él quien deslizaba la toalla húmeda por su cuerpo y luego la secaba, como acariciándola...

La puerta de la caseta se abrió y el niño se sobresaltó como sorprendido cometiendo un fechoría. Pero ni el padre ni la mujer repararon en él. Ella estaba envuelta de nuevo en la bata de casa y tenía el pelo húmedo, pegajoso, y la cara encendida. Retornaron a la alcoba. El niño continuó sentado en la silla de alto respaldo, muy quieto.

NUEZ

